أحمد عبد المعطى حجازى

وداعا أبافهر

كأن كل شىء كان مُعَدًا مهيئاً ليتعلم هذا الرجل حرفته، ويملأ جعبته، ويلعب فى حياتنا الأدبية دوره العاصف الذى كنا نستطيع أن ننتفع به أكثر مما انتفعنا، لو أن الظروف التى أحاطت به وأحاطت بنا ساعدتنا جميعا على أن نكون أقل حدة وأكثر تسامحا وغفرانا. فلست أظن أن مثقفا عربيا ممن ظهروا فى هذا القرن عرف اللغة العربية كما عرفها محمود محمد شاكر، لا كما يعرفها العلماء وحدهم، بل كما يعرفها العلماء والمبدعون معا، فهو قادر على التخريج والتأويل قدرته على التفسير والتعليل. وهو يرى فى العبارة أو الصيغة رأيه الملهم، فلا يصبر حتى يظفر بالدليل الذى يؤيد رأيه، فهو ليس رجما أو ادعاء أو تلفيقا، ولكنه علم. وهو يقف أمام القانون أو القاعدة، فلا يكون مجرد تواترها بالنسبة له دليلا على صوابها أو مبررا لإثباتها، وإنما يسعى دون كلل أو ملل حتى يعثر على الحكمة التى تجعل القانون قانونا، وعلى الجمال الذى يجعل القاعدة قاعدة.

من هنا لم يكن لاعتداده بالتراث العربى، أو بما يقوله فيه مثيل.

وهو إذا لم يعتد بالتراث العربى فبأى شىء يعتد؟

الذين يقابلون بين الثقافة التى ننتجها الآن والثقافة التى أنتجها آباؤنا يقابلون بين أعمال مستقرة امتحنها التاريخ فأصبحت تنتسب للأمة كلها. وأعمال أخرى متناثرة فردية. لا نستطيع أن نتكهن بمصيرها، ولا نعرف صحيحها من زائفها، وأقصى ما يمكنها بلوغه أن يعترف الناس بنسبتها إليهم ويضمونها إلى تراثهم.

أما الذين يقابلون بين تراثهم وتراث الأجانب، فهؤلاء لا يحاورهم **محمود محمد شاكر** ، وإنما يسخر منهم ، ويرميهم بأشنع التهم، ويتخلى فى خصومته معهم عما كان يجب أن يتحلى به من التواضع وسعة الصدر والتسليم بأن الحقيقة متعددة الوجوه.

لكنه كان زمانا صعبا وضع كل طرف فى مقابل الآخر فلا يتقدم أحدهما خطوة إلا إذا دفع بمقابله إلى الخلف خطوات ، ولا يزال يدفعه حتى لا يبقى سواه.

هكذا حاول رجال الأزهر أن ينفوا **محمد عبده**، وطه **حسين**، **وعلى عبدالرازق**، إذ كان كل وجودهم خطرا ماحقا، فكان على **محمد عبده، وطه حسين، وعلى عبدالرازق** أن يواجهوا **الشيخ المهدى، ومصطفى صادق الرافعى**، وجماعة كبار العلماء.

وفى أتون هذه الحرب المستعرة بين الماضى والحاضر، والقديم والجديد،والشرق والغرب، ظهر **محمود محمد شاكر** ، فكأن كل شىء كان مُعَدًا له مهيئا سلفا ليلعب فى حياتنا الأدبية دوره المشهود.

كأنه اختار آباءه كما اختاروه، فهم عصبة من العلماء الفقهاء المحققين. واختار الشارع الذى يقع فيه منزله، فهو شارع الشيخ **حسين المرصفى** أول نقادنا فى العصر الحديث، واختار بالطبع اسم ولده **فهر**، تيمناً بابن **مالك بن النضر بن كنانة**. ومن النسابين من يقول إن **فهر بن مالك هذا هو قرشى**، فمن كان من ولده فهو قرشى، ومن لم يكن من ولده فليس بقرشى. وهكذا انتسب **محمود محمد شاكر**، واختار أصله كما اختار فرعه.

في البداية جرب أن يتلقى دروسه في كلية الآداب ، فالتحق بها في أواسط العشرينيات، حين كان طه حسين لايزال شابا في نحو الخامسة والثلاثين من عمره، يلقى دروسه التى أثار فيها الشك حول نسبة الشعر الجاهلى، وحول من ينسب لهم هذا الشعر، وهل كان لهم حقا وجود تاريخى، أم أنهم أو بعضهم على الأقل أشخاص أسطوريون؟ فما كاد الطالب المعتز بتراثه يستمع إلى هذه الدروس حتى قرر أن يهجر الكلية، بل أن يهجر كل مؤسسات التعليم الرسمية، ويلزم خزانة أسرته يتعلم فيها، وفى دار الكتب من الكتب مباشرة بغير وسيط.

ثم لم تمض سنوات حتى اقتحم الحياة الأدبية اقتحاما بكتابه عن **المتنبى**، هذا الكتاب الذى صدره بمقدمة يعلن فيها أن الثقافة العربية الحديثة قامت على أساس فاسد، لأنها تنكرت للعلوم العربية، وقنعت بالترجمة والمحاكاة والنقل عن الأجانب والمستشرقين الذين يشككوننا فى تراثنا القديم، ولا يملكون أن يقدموا لنا بديلا عنه. فإذا أردنا أن تكون لنا فى هذا العصر الحديث ثقافة حديثة، فلا مفر من أن نعود إلى حيث انتهى آباؤنا ، أى إلى ذلك العصر الذى قيل لنا إنه كان عصر انحطاط، وهى دعوى ادعاها المستشرقون ليقطعوا مابيننا وبين تاريخنا القومى وتراثنا العربى الإسلامى خدمة للغزاة الصليبيين، كما كان يحلو للأستاذ **شاكر** أن يقول!

ثم صرف الأستاذ **شاكر** جهوده إلى تحقيق المؤلفات والمختارات القديمة منفرداً أو مشاركا لمحققين آخرين. ثم دخل ميدان النقد، نقد المعاصرين له، كما فعل فى كتابه «أباطيل وأسمار» أو نقد القدماء كما فعل فى كتابه «نمط صعب، ونمط مخيف». ولا أجد نفسى محتاجا إلى أن أذكر قصيدته الطويلة «القوس العذراء» التى استوحاها من قصيدة

الشمَّاخ، فهى أقرب ماتكون إلى شعر الفقهاء والعروضيين الذين يتجلى إبداعهم فى التفسير والتعليق والاستنباط أكثر مما يتجلى فى الإنشاء، ويتجلى فى فقه اللغة، والإحاطة بعلومها، والتوغل فيها، وكشف أسرارها، والتنبيه إلى المجهول منها وهو كثير، دون حاجة إلى استطرادات أو مقارنات تتطلب معرفة وثيقة بلغات وثقافات أخرى، لا أدرى إن كان الأستاذ **شاكر** قد حصلها وزهد فيها، أو أنه لم يجد نفسه محتاجاً إليها إلا حاجة المستغنى الذى يحدثنا عنها حديثاً عابراً، وهو يتعرض لترجمة **جوته** للقصيدة المنسوبة إلى **تأبط** شرا أو لابن اخته:

ان بالشِّعب الذى دون سلعٍ

لقتيلا، دمه ما يُطَلٌّ

فهو يقول إنه تعلم الألمانية أو شيئا منها مع صديق له سويسرى كان يعلمه العربية، وقد أهداه هذا الصديق السويسرى، الدكتور **رويرت رأن** «الديوان الشرقى» **لجوته**، وزين له أن يقرأه معه، فكان مما قرأه معا هذه القصيدة التى ترجمها جوته إلى الألمانية

والآن بعد أن ألقى الجميع أسلحتهم، نستطيع أن نتعلم الكثير من **محمود محمد شاكر** كما نستطيع أن نتعلم الكثير من خصومه.

ت: محمد مصطفى بدوي

سبع قصائد قصيرة للشاعر الإنجليزى
فيليب لاركين
(١٩٢٢ - ١٩٨٥)*

١- حبيبتى لنفترق الآن

حبيبتى لنفترقْ الآن، ولاتجعليها
كارثة مريرة. فى الماضى ماأكثر ماكان يغمرنا ضوءُ القمر
ويجيش الإحساسُ بالأسى لأنفسنا أشدّ مما ينبغى
لِنضع حداً لكل هذا
فالشمسُ لم تَخْطُ أبداً بجسارة فى السماء كما تخطو الآن

* فيليب لاركين من اكبر شعراء الإنجليزية في القرن العشرين، بزغ نجمه في الخمسينيات وارتبط اسمه بمجموعة شعراء اطلق عليهم اسم «الحركة». و«الحركة» جزء من تيار ادبي عام ظهر في الخمسينيات وتألف من نتاج جيل من الشباب عُرفوا في ميدان الرواية والمسرحية باسم «الشباب الساخط» وفي الشعر باسم «الحركة». كانوا يمثلون ردَّ فعلٍ ضدّ الإغراق في الحداثة (المودرنزم) وتوّخوا البساطة في اللغة والواقعية في التصوير [المترجم].

والقلوب لم تتلهّف أبداً للتحرر كما تفعل اليوم
لتركُلَ عوالم وتجلدَ غابات
فلم نَعدْ نمتلك هذه العوالم أنا وأنت
نحن الآن قشور فارغة ترى الحبوب تَمضى قُدُماً
لغاية مغايرة.
هناك الندم. فالندم يبقى دائما
ولكن الأفضل أن نحلّ الوثاقَ الذى يربط حياتنا أحدنا بالآخر
وننطلق كسفينتين سامقتين تتحركان مع الرياح
ويغسلهما الضوء، تنطلقان من مصب النهر فى طريقهما المرسوم
وتفترقان مُلَوحتين وداعًا، ملوحتين
حتى تختفيا عن النظر.

٢- أنكُشْ الفحمَ فى المدفاة

أُنكُشْ الفحم فى المدفأة ودَعِ اللهبَ ينطلق
ليطرد ظلمةَ الظلال
أَطلْ من الحديث بهذه الذريعة أو تلك
حتى يَسكُنَ الليلُ
ويدقَ جرسُ ناقوسٍ من عَلِ الساعةَ الثانية.

ولكن بعد أن يخطو الضيفُ خارجًا
إلى الشارع حيث تعصف الريح ويذهب
من ذا الذى يَقْوَى على أن يُجَابهَ
عذابَ الوحدة الذى يحلّ فوراً؟!
أو أن يُشَاهدَ النموَّ الحزينَ عَبْرَ الذهن
لذلكِ النباتِ الخصيبِ ـ
الفراغِ الأخرَس؟!

٣ـ الذهاب (موت النهار)

هذه الأمسيةُ القادمةُ الآنَ عَبْرَ الحقول
لم يُرَ لها مثيلٌ من قبل
لا تُوقَدُ لها المصابيح
من بعيد تبدو كالحرير
ولكنها حين أَبْسُطها على ركبتّى وصدرى
لاتجلبُ لى الراحة.
أين ولّت الشجرةُ
تلك التى شَبَكَتْ الأرضَ بالسماء؟
ماهذا الذى يرقد تحت يدىّ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيسلبنى القدرة على الشعور؟
ماهذا العبءُ الذى يُثقِل يدىّ؟

٤- إلى الفشل*

أنتَ لاتأتى فجأةً فى صورة عنيفة
يصحبكَ أكثرُ من تنّين تنهضُ ممسكةً حياتى فى مخالبها
وتصرُعنِى بجانب العربات
فتفزعُ لكَ الخيولُ ـ
لا ولا تأتى فى صورة عبارة مُبينة تُنذرُنى بما يمكن فقدانُه
أو خسارتُه بسبب مايلزمُ دفعُه من نفقات
لا ولا فى شكل شبحٍ يهبُّ بعصفةِ هواء باردة
يُرَى صباحَ بعض الأيام وهو يركضُ عَبْرَ النجيل.

إنها تلك الأصَائِلُ التى غابت عنها الشمس
هى التى أجدها تَزْرُعكَ على مقربةٍ منى، ثقيلَ الظِلّ مُضْجراً.
أشجار الكستناء يسربلُها الصمتُ
وأشعرُ بأن الأيَام تمضى بأسْرعَ من ذى قبل
ورائحتها فقدت أكثرَ نكهتِها الطازجةِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعندما تتخلّفُ الأيامُ وراءنا تبدو كالدِّمَن أو الخراب.
إنك تلازمنى هنا منذ زمن طويل.

٥ـ أن تضع قرميدة فوق أخرى

أنْ تَضَعَ قرميدَةً فوق أخرى
وتضيفَ ثالثةً ثم رابعة
لايتركُ لك من الوقت مايجعلك تتساءلُ
عن جَدْوَى ماتصنع.
أما حين تجلس يُحوطُكَ القرميدُ
ورياحُ السماد صارخةٌ مُعوِلة
وتتساءلُ عما ينبغى أو مايمكن صُنْعُه
عندئذ لن يداخلَكَ أدنى شكٍّ
فى عدم الجدْوَى

٦- الأيـــام

لأى غرض وُجدتْ الأيام؟
الأيام هى مَحَلُّ إقامتنا
تأتى وتوقظنا
المرّةَ تِلْوَ المرّة

هى حيث ينبغى أن نَجِدَ سعادَتنا
هل نستطيع أن نعيش إلاّ فى الأيام؟
آه إن الإجابةِ عن هذا السؤال
تستدعى مجىء القسيس والطبيبِ
بردائِهما الطويِل
مُهَرْوِلَيْن عَبْرَ الحقول.

٧- رءوس فى عنبر النساء

على وسادة تلْوَ وسادة
يرقد الشَّعرُ الأبيض المنفوشُ والأعين المحدِّقة
والفكوكُ تظلُّ مفتوحةً والرقابُ ممطوطة
كل وتَر فيها بارزٌ بحدّة
وفَمٌ بلحيةٍ يتّحدث بصمت
إلى شخص لايراه أحد.
منذ ستّين عاماً خلَتْ كُنَّ يبتسمن
لعاشق أو لزوج أو لولدٍ بكر
الابتسامات للشباب أما الشيخوخة
فمآلها رعب الموت والهذيان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فريدريش دورينمات
ترجمة وتقديم: محسن الدمرداش

أبو حنيفة و عنان بن داود

* يختزل **دورينمات** الصراع العربي الإسرائيلي في قصته هذه، إلى ما بعد واحد هو البعد الديني ، ولا شك في أن خلافنا مع رؤيته هذه لا ينبغي أن يمنعنا عن الاطلاع على هذه العمل ومعرفة منطلقاته، الذي ننشره، بمناسبة الذكرى الرابعة والعشرين لانتصار اكتوبر ١٩٧٣ .

تقديم

تشمل اعمال الأديب السويسرى **فريدريش دورينمات** (١٩٢١ - ١٩٩١) معظم الأجناس الادبية، حيث نجد له المسرحية الكوميدية والتراجيدية والرواية والقصة والتمثيلية الإذاعية، ولكن شهرته فى أوروبا والعالم ترتكز على إبداعه المسرحى الذى بلغ ذروته بظهور مسرحية زيارة السيدة العجوز[١]

وقد نشأ **دورينمات** نشأة دينية، كان جده من ناحية الأم بطريركا وكان أبوه قسيسا إنجيليا[٢] بيد أن هذه البيئة الدينية اثرت عليه بالسلب فى تكوين رأيه الخاص تجاه الكنيسة ورجال الدين. لذلك نجد رجل الدين شخصية ضعيفة فى أعماله، لاتملك لنفسها ولا للآخرين نفعا ولاضرا، مثل القسيس فى مسرحية «زيارة السيدة العجوز» وكبير رجال الدين أو موتنابشتيم فى مسرحية «ملاك يهبط فى بابل» والكردينال ريشيليو فى «اخترلو»[٣].

يرى **دورينمات** أن الأديان مسلسل متصل، فقد تطورت اليهودية إلى مسيحية ثم إلى إسلام وأخيرا إلى ماركسية.[٤]وقد نشر مقالا فى سويسرا بتاريخ ١٩٦٧/٦/٢٣، أى بعد حرب الأيام الستة كما أسمتها إسرائيل، تحت عنوان: «حق إسرائيل فى الحياة»[٥] وأصبح هذا المقال أساسا لمقالاته المستفيضة فيما بعد عن إسرائيل[٦]. أما الدافع الفعلى لكتابة عمله الأدبى (أبو حنيفة وعنان بن داود) فهو زيارته لإسرائيل التى رافقته فيها زوجته وصديق له يهودى من زيورخ، وكان ذلك فى خريف عام ١٩٧٤، أى فى العام التالى لحرب أكتوبر المعروفة باسم حرب عيد الغفران[٧] وخلال هذه الزيارة القى محاضراته فى القدس وحيفا وبئر سبع عن نشأة دولة إسرائيل، ثم قضى بضعة أسابيع فى رحلة داخل إسرائيل أوحت له بكتابة عدة مقالات عنها كافأه الإسرائيليون عليها بمنحه درجة الدكتوراه الفخرية فى عام ١٩٧٧ من الجامعة العبرية فى القدس.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما قصة دورينمات «ابو حنيفة وعنان بن داود» فقد وردت اولا متقطعة فى مقالاته عن إسرائيل(٩) ثم كاملة ومترابطة فى الطبعة التى نقدم لترجمتها، حيث نسمع الحوار بين البطلين، اللذين يحمل عنوان العمل اسميهما، فى نهايتها بضمير المخاطب «أنت» وذلك بعد أن تحررا واتحد فيهما الله ويهوه، وصار واحدا. هكذا يتخيل دورينمات نهاية الصراع بين الإسرائيليين والعرب، أو بالأحرى بين اليهود والمسلمين الذين تصالحوا، وأصبح لهم حق الوجود فى بلد واحد(١٠).

وقصة دورينمات هذه ترتكز ارتكازاً تاريخيا على شخصيتين دينيتين هما الإمام أبو حنيفة النعمان وعنان بن داود، وتسير بهما عبر التاريخ ابتداء من عصر الخليفة العباسى **ابى جعفر المنصور** (٩٥ ـ ١٥٨هـ/ ٧١٤ ـ ٧٧٥م) حتى السنوات التالية للحرب العالمية الثانية فى القرن العشرين أما الساحة الجغرافية فواسعة، حيث بغداد ثم شرق أوروبا ثم استانبول وانتاليا فى تركيا واشفيتس فى بولندا، كما ذكرت الجزائر وروسيا والقاهرة. وإذا ما حصرنا الشخصيات التاريخية، فسوف يحتل الخلفاء العباسيون المركز الأول؛ وهم **ابو جعفر عبد الله بن محمد** الإمام المنصور (٧٥٤ ـ ٧٧٥)، **والمهدى بن المنصور** (٧٧٥ ـ ٧٨٥)، **والهادى بن المهدى** (٧٨٥ ـ ٧٨٦)، **وهارون الرشيد بن المهدى** (٧٨٦ ـ ٨٠٩)، **والمعتمد على الله ابو العباس احمد بن المتوكل** (٨٧٠ ـ ٨٩٢)، **والقادر بالله ابو العباس احمد بن إسحق بن المقتدر** (٩٣٤ ـ ٩٤٠)، **والقائم بامر الله بن القادر** (١٠٣١ ـ ١٠٧٥)، **والمستنصر بن الظاهر** لإعزاز دين الله العلوى (١٢٢٦ ـ ١٢٤٢)، **والمستعصم بن الظاهر** (١٢٤٢ ـ ١٢٥٨). كما نجد **هولاكو** حفيد جنكيز خان والعلماء اليهود (موسى بن ميمون، وسعديا الفيومى)، ثم كارل الخامس ملك اسبانيا وأحد الفنانين التشكيليين من سويسرا.

ويجدر بنا أن نعرض شخصيتى أبى حنيفة وعنان بن داود كما تحدث عنهما التاريخ بإيجاز قبل أن نقابلهما كما تخيلهما دورينمات فى قصته، وجعلهما رمزين لليهودية، والإسلام.

اولا: ابو حنيفة

هو ابو حنيفة بن ثابت بن زوطى، وقيل عتيك بن زوطرة، كان مولى لبنى تيم الله، خزازا يشتغل بتجارة الخز، وكان أبوه قد أسر فى فتح كابل، فجاء إلى الكوفة عبدا لرجل من تيم الله فاعتقه. وزعم أهل مذهبه انه من ولد ساسان ملك العجم، كما ارجعوا نسبه إلى منوجهر، الذى يزعمون انه هو: يهودا بن يعقوب.(١١)

وكان ابو حنيفة منْ شيعة على بن ابى طالب كاكثر الموالى. فعاون إبراهيم بن عبد الله (١٢) لما خرج على دولة بنى العباس(١٣) فسجن ببغداد بعد هزيمة زيد، وتوفى فيها سنة ١٥٠هـ/ ٧٦٧م.

وكان ابو حنيفة يميل فى مسائل الكلام إلى مذهب المرجئة(١٤). اما انه كان يفضل فى الفقه استعمال الرأى على اتباع الحديث، فذلك من مزاعم خصوم مذهبه المتأخرين فى الحجاز، كما زعموا انه لم يكن له بالحديث علم. وربما اطلع دورينمات على هذا الرأى وتاثر به تاثرًا نراه واضحا فى عمله هذا.

ثانيا: عنان بن داود

يجدر بنا قبل الحديث عن عنان بن داود، رئيس إحدى الفرق اليهودية، أن نمهد بعرض سريع لدين اليهود الذين اعتمدوا من أسفارهم تسعة وثلاثين سفرا، أطلق عليها فى العصور المسيحية «العهد القديم» للتفرقة بينها وبين مااعتمده المسيحيون من أسفار أطلقوا عليها اسم «العهد الجديد». واعتبروا هذه الأسفار التسعة والثلاثين أسفارا مقدسة، أى موحى بها.

وتنقسم أسفار العهد القديم أربعة أقسام؛ القسم الأول هو «البانتاتيك» وهى كلمة لاتينية معناها كتاب موسى أو التوراة أو الأسفار الخمسة وهذه الأسفار هى سفر التكوين وسفر الخروج وسفر التثنية وسفر اللاويين وسفر العدد. والقسم الثانى يسمى بالأسفار التاريخية وهى اثنا عشر سفرا تعرض تاريخ بنى إسرائيل بعد استيلائهم على بلاد الكنعانيين وبعد استقرارهم فى فلسطين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والقسم الثالث يسمى أسفار الأناشيد أو الأسفار الشعرية، وهى أناشيد ومواعظ معظمها دينى مؤلفة تأليفا شعريا فى أساليب بليغة، وعددها خمسة أسفار. والقسم الرابع يسمى أسفار الأنبياء وعددها سبعة عشر سفرا، يعرض كل منها تاريخ نبى من الأنبياء الذين أرسلوا بعد موسى وهارون[١٥].

وقد ألف أحبار اليهود وربانيوهم فى شئون العقيدة والشريعة والتاريخ المقدس وما إلى ذلك ثلاثة وستين سفرا فى القرنين الأول والثانى بعد الميلاد، وأطلقوا على هذه التوراة الشفوية اسم «المشنا»، بمعنى المثنى أو المكرر، أى أنها تكرار وتسجيل شفوى للشريعة. أما تفسيرات هذه المشنا فقد أطلقوا عليها اسم «الجمارا»؛أى التفسير أو التعليق. وقد استغرقت تلك التفسيرات فترة طويلة امتدت من القرن الثانى إلى أواخر القرن السادس الميلادى. ونتج عن المشنا والجمارا(Mischna, Gemara) ما أطلقوا عليه اسم «التلمود» بمعنى التعاليم. هذا ولاتقل أهمية التلمود لدى معظمهم عن أهمية العهد القديم نفسه، بل إن أهميته لتزيد لدى بعض فرقهم عن أهمية العهد القديم.[١٦]

انقسم اليهود فى مختلف مراحل تاريخهم إلى فرق دينية. وأهم موضوع يدور حوله اختلاف هذه الفرق هو الاعتراف بأسفار العهد القديم والأحاديث الشفوية المنسوبة إلى موسى والتلمود أو إنكار بعض هذه الأصول ورفض الأخذ بما جاء فيها من أحكام وتعاليم. وقد انقرض معظم هذه الفرق ولم يبق منها فى الوقت الحاضر إلا القليل. وأهم فرقهم طبقا للترتيب التاريخى: فرقة السامريين، وفرقة الربانيين (وهم الفريسيون)، وفرقة الصدوقين، وفرقة العيسويين (المسيحانية)، وفرقة العنانيين وفرقة القرائين [١٧]، والعنانيون هم أتباع عنان بن داود (٧١٥ ـ ٨١١م)، أحد أبطال هذا العمل الأدبى الذى نحن بصدده ويقال إن عنان ولد فى بلاد فارس، وارتحل من هناك إلى بغداد، وكان حسب المصادر القرائية عالما بأقوال الربانيين، وكان المحور الرئيسى الذى يدور حوله الصراع بينه وبين الربانيين هو اعترافه بالتوراة المكتوبة فقط ورفضه التام للتوراة الشفوية (المشنا) والتلمود، وجميع الكتابات التى كتبها الربانيون[١٨]. وعندما خلا منصب رئيس الجالوت (يهود المنفى) بوفاة **راب حسداى**، عم عنان، توقع الأخير أن يخلفه، ولكن أخاه **حنانيا**، عين رئيسا للجالوت بدلا منه، على الرغم من كون **حنانيا** هو الأصغر سنا والأقل علما. ولم يقبل عنان هذا الوضع، فرفض الاعتراف بتعيين أخيه، بل إنه عين نفسه رئيسا للجالوت، وأيده عدد من أصدقائه وأتباعه ولكن أعداءه انتصروا عليه عندما نجحوا فى إثارة الخليفة ضده، فقد زعموا أن عنان تمرد على الخليفة وأعلن عصيانه. فتم القبض على عنان بأمر من الخليفة العباسى **أبى جعفر المنصور** وأودع السجن وكان من المتوقع إعدامه فى خلال أسبوع من تاريخ القبض عليه.[١٩]

ومن حسن حظ عنان أنه التقى فى السجن بشيخ من علماء الإسلام هو الإمام **أبو حنيفة النعمان**، الذى كان سجينا فى هذه الفترة. وقد نصحه **أبو حنيفة** بأن يؤكد للخليفة أنه وأخاه على ديانتين مختلفتين. وبالفعل ـ حسب المصادر ـ نفذ عنان هذه النصيحة التى أسداها له **أبو حنيفة** وأثبت للخليفة أنه يختلف عن الربانيين فى مسائل كثيرة، وبصفة خاصة فى تحديد مواعيد الأعياد، وأوضح أنه وأتباعه يحددون بداية كل شهر برؤية الهلال، مثلما يفعل المسلمون، وأنهم يميلون للإسلام أكثر من بقية إخوانهم اليهود، وهكذا تعاطف الخليفة معه، ولم يكتف بإطلاق سراحه، بل منحه الحماية هو وأتباعه.[٢٠]

ويعتقد البعض أن التأثير الإسلامى كان له دور رئيسى فى تطور القرائية. فقد أبطل عنان نجاسة الميت ـ على الرغم من معارضة عدد كبير من القرائين ـ وحرم شرب الخمر. هذا إلى جانب التشابه الكبير فى أحكام المحارم والميراث. ومن المعتقد أيضا، أن عنان اقتبس كل عادات المسلمين فيمايتعلق بالغسل قبل الصلاة، أو الدخول إلى المعبد. وقد أمر بغسل اليدين والأعضاء والأقدام والسيقان قبل الصلاة، ورأى ضرورة غسل القدمين واليدين مرة ثانية فى المعبد[٢١].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كل ماسبق يفصل بين ماأتى به دورينمات بحرية الأديب وخياله ومانقله بالفعل من التاريخ. ولعل الاختلاف يرتكز على نقاط مهمة، أولها المقارنة بين موقف أبى حنيفة من السنة والحديث وموقف عنان بن داود من التلمود ـ ثم الابتعاد بالسلب والإيجاب عن الموقف الحقيقى للخليفة المنصور من أبى حنيفة وعنان بن داود ـ بيد أن دورينمات جعل عنان يحتل المركز الأول فى الظهور عبر عصور عديدة وهو يعانى فى كل بلدان الأرض حتى تتحتم ضرورة رجوعه لمكان أمنه المشترك مع أبى حنيفة وهو السجن، والمقصود هو العودة الحالية لليهود من كل أقطار العالم إلى فلسطين وهى وطنهم المشترك مع المسلمين، كما قدم نقداً تاريخيا لاذعا؛ ابتداء بالدولة العباسية، حيث السجون والجوارى والخصيان، حتى الحرب العالمية الثانية ذاكرا النازيين وإبادتهم لليهود ومقارنة ذلك بالتتار وقتلهم للمسلمين وتدميرهم بغداد بقيادة هولاكو حفيد جنكيز خان، وكذلك محاكم التفتيش فى أسبانيا

فلسطين إذن المشترك الذى قدر لليهود والعرب أن يعيشوا معا فيه..

أبو حنيفة وعنان بن داود

فريدريش دورينمات (٢٢)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن تخصص رجال الدين لا يكون دائما فى صالحهم، حيث تحوى تعاليمهم مواد أشبه بالمفرقعات. ويظهر فى هذا الصدد اتحاد مرتكز على فقه الدين بين اليهود والإسلام باعتبارهما ديانتين معتمدتين على كتاب منزل، لاتكتفيان بما أنزل فكما يكمل اليهود العهد القديم بالتلمود بوصفه تعليقا جدليا على أسفار موسى الخمسة، فالمسلمون يكملون القرآن بالمنقول الشفوى عن الرسول من أفعال وأقوال، السنة والحديث. وها هو المنصور يصدر أمرا عام ٧٦٠ بالقبض على رجل الدين أبى حنيفة، بعد أن وقع بوصفه خليفة عباسيا رسميا للرسول فى خصومة مع الإمام الكبير المتفقه فى القرآن، وأصبح مستاء من رجال الدين ومتنصلا من الشئون اليومية للدولة ولايقوم بشىء عن طيب خاطر إلا تجاه الحريم. ثم سرعان ما أمر بإلقاء الحبر عنان بن داود فى السجن. ولم يجرؤ أحد على سؤاله عن السبب؛ وذلك لأنه ربما لايعلم هو نفسه السبب. ويبدو أنه لايتصرف إلا بشعور عميق بعدالة مؤكدة خبيثة تجعل من الخليفة حاكما على المؤمنين والكافرين. بل ويمكن أيضا أن تكون ذاكرته قد عادت إلى حد ما لهذا الالتماس الذى قرأه قراءة خاطفة دون أن يعلم مصدره أهو من مكتب إدارته المهتم بالأمور اليهودية أو من غيره فجاء ت الفكرة فجأة فى رأسه وكأنها حلم فكتب بخط لايقرأ إلا بصعوبة أمرا بالقبض على عنان، الذى نادى به أتباعه ـ وهو ذو أصل إيرانى رئيسا غير قانونى للجالوت فى بابل. هكذا أمر

المنصور بإلقاء عنان بين داود مع أبى حنيفة فى غياهب السجن. فجاء حارس عملاق بعنان بن داود وفتح بابًا من حديد ذا أعمدة من شجر البلوط لايصل ارتفاعها لخاصره، وأسرع بإلقاء الحبر على أرض السجن الحجرية ثم أدخله الزنزانة بركلة قوية أفقدته الوعى. وما إن أفاق الحبر حتى تعرف على مكانه الضيق بين أربعة حيطان وتحت سقف مرتفع، حيث لايأتى الضوء إلا من شباك صغير مرتفع ذى قضبان حديدية لايمكن الوصول إليه فى هذا الحائط الغليظ. وفى إحدى الزوايا وجد عنان بن داود شبحا آدميا فزحف إليه وإذا به أمام أبى حنيفة، فما كان من عنان إلا أنه تراجع إلى زاوية مقابلة لزاوية المسلم وجلس القرفصاء، هكذا صمت رجلا الدين واعتقد كل منهما أن الآخر ليس على صواب، بالطبع ليس فى موقفه من المنصور الذى ألحق بالحقيقة الأبدية. وقد كان هناك حارس عجوز قد أعلن صابئيته حتى يتركوه وشأنه على الرغم من أنه فى الحقيقة يعبد صنما صدئا أعور ويزدرى المسلمين واليهود والمسيحيين ازدراءه الحمير الحقيرة. ويأتى هذا الحارس السجينين بوعاء الطعام وبإبريق الخمر. وقد تلقى طعامهما هذا عناية خاصة بأمر من المنصور ذى القسوة، التى لا تقل أبدا بل تزداد والذى وجد أن الإهانة لكل منهما تكمن فى إجبار اليهودى والمسلم على أن يأكلا من نفس الوعاء، أما الخمر فهى إهانة لأبى حنيفة فقط بيد أن رجلى الدين لم يأكلا أسبوعا كاملا، وأراد كل منهما، بثبات يصل للتجلد، أن يكون الأكثر تقوى وأن يخجل غريمه بخضوعه لإرادة ربه. ولكنهما تذوقا الخمر معا، فبل المسلم لسانه بها من حين لآخر حتى لا يموت عطشا - وذلك لأن المستسلم للموت يعد مذنبا عند الله أيضا - أما عنان بن داود، المسموح له بالخمر، فقد شرب بصدر رحب حتى يتباهى أمام أبى حنيفة بعدم انتمائه للا إنسانية من يزيد ظمأه بنفسه. وانقضت الفئران على الوعاء ثم انتشرت فى كل مكان؛ فبدأت بتردد ثم زادت جرأتها مع الأيام. وبعد أسبوع وجد أبو حنيفة خضوع اليهودى خضوعا زائفا ولا يمكن أن يكون خضوعا حقيقيا مثل خضوعه هو المسلم؛ فمن المحتم أن اليهودى يتصرف انطلاقا من تحد شديد أو من خباثة شيطانية بغرض الإيقاع بخادم الرسول المتفقه فى القرآن والسنة والحديث عن طريق خضوعه التمثيلى. وبسرعة خاطفة، قبل هجوم الفئران، أكل أبو حنيفة الوعاء عن آخره بحركة فاقت شبيهتها فى الخفة لدى الفئران. ولم يترك رجل الدين خلفه سوى بقايا ضئيلة لعقها عنان بن داود برضا وخجل، وبقدر من اللهفة أيضا فالجوع وحشى على أية حال، بيد أنه استحضر فى ذاكرته التلمود الرافض للتضحية بالحياة، حتى ضاق به صدر الفئران المحبطة فتطلعت لنهشه. فجأة أيقن أبو حنيفة حقيقة مهانة اليهودى، فخجل وشعر بالانهيار والندم أمام الله ولم يأكل شيئا فى اليوم التالى ولكن عنان بن داود، الذى لم يدر إهانة أبى حنيفة، وذلك لأنه قد أكل بالأمس مقتنعا بتقواه، وكذلك اعترافا من المسلم به وبيهوه، أكل والتهم وابتلع مافى الصحن من طعام، له قيمته، بسرعة فاقت شبيهتها لدى أبى حنيفة بالأمس؛ لأن الفئران صارت أشد وأعنف، ولكنه ترك بعضا قليلا مثل المسلم، فسعد أبو حنيفة وسمح لنفسه أخيرا بالخضوع أمام الحبر واستطاع أن يلعق ما تبقى، وقد أحاطت به الفئران من جديد وزحفت حتى ضاق بها المكان وأصبح من الصعب الفصل بينه وبينها حتى خذلت الفئران بمرور الوقت وتراجعت متكدرة. هكذا تقرفص المسلم واليهودى وكل منهما راض على ما تمتع به الآخر من ورع فكلاهما قد كر وفر، كلاهما قد أنهك النزال قواه. وقد أقنع كل منهما الآخر

فـريد ريش دورنيمـات

ليس عن طريق العقيدة، التى مازالت مختلفة بينهما ولا تعرف مهادنة أو مساومة، ولكن عن طريق تقواهما المتكافئة وقوتهما الصلبة التى تدعم إيمانهما بالعقائد. وهكذا بدأ حوار دينى تحت نور القمر المنبعث مائلا ومبهرا للعيون من ثغرة شباك الزنزانة. تحدثا أولا بتردد ثم سرعان ما سأل أبو حنيفة وأجاب عنان بن دود وسأل الحبر وأجاب المسلم حتى أصبح الصباح وبدأ التعذيب فى السجن وعرقل الصريخ والتوجع حوارهما، فصلى الحبر عنان وأبو حنيفة وصاحا بدعائهما، كل بلغته، مما جعل الجلادين يرتعدون خوفا من ضحاياهم. وطلع النهار وتأججت الشمس ولكن أشعتها الحامية لم تتسلل إلى أرضية الزنزانة إلا لحظة واحدة تألق فيها الشعر الأبيض على رأس أبى حنيفة. وتعاقبت الأيام والليالى وأصبح السجينان يأكلان الضرورى معا من ذلك الطعام الذى يزداد سوءًا دائما بعد أن ابتلع النسيان أوامر الخليفة. فكثيرا ما حل الماء محل الخمر فى الإبريق، وأصبح بواقى الطبخة مجهولة الهوية، التى يلقيها لهما الحارس الصامت، من نصيب الفئران التى صارت أصدقاء تصفر للسجينين وتتمسح فيهما بأنوفها، على حين يربت كلاهما عليها وهما غارقان فى الأفكار ومتعمقان فى حوارهما المدوى. إن المسلم واليهودى يسبحان ربا واحدا جليلا ويجدان أن من الغريب ومما يفوق كل تقدير أنه قد أنزل كتابين، التوراة والقرآن؛ فهو غامض فى التوراة ولا يمكن تحديد مقدار نعمته وغضبه مسبقا، ذو جور لايدرك ويظهر دائما أنه عدل، أما فى القرآن فذو شعر وتراتيل، وكذلك عملى فى أوامره ونواهيه. وواصل رجلا الدين تسبيح ربهما، يبدو أنهما أسفا شيئا فشيئا لذلك النزق الإنسانى الذى دفع لوضع تكملة لكتب الرب السماوية، حتى لعن عنان بن داود التلمود، وأبو حنيفة السنة والحديث. ومرت الأعوام، وقد نسى الخليفة رجلى الدين فترة طويلة، حتى علم أخيرا وبصعوبة عن طريق البصاصين أن دعوى الاعتراف بالقرآن وحده فقط قد انتشرت وربما يؤدى هذا إلى استغلالها ذات مرة استغلالا سياسيا، على نحو أو آخر، كما سعى الوزير اليهودى للإحاطة بالشئون اليهودية حتى تيقن من ازدياد الشك فى الاعتراف بالتلمود بين يهود بابل، فقام بشن حملة تشبه شبيهتها تماما لدى المنصور الذى زادت سنه على سن دولته وبدأت مضايقات الحريم له حتى أصبح موضوعا لنوادر الخصيان الضاحكة. هذا بالإضافة إلى أن الوزير الأول قد فقد ثقة الخليفة فيه ونسى السجينين بيد أن الضمير الحى جعل الاهتمام بعنان بن داود وأبى حنيفة من واجبات الوصاية، التى حملت فوق طاقتها، حتى ضاق السجن بنزيليه نتيجة الاضطرابات، فقد بدأ تمرد العبيد وعصيان الجماعات الزرادشتية التى فرت نساء الحريم إليها، الواحدة تلو الأخرى، وذلك لأن النساء مشاعة لديهم. لذلك تم بناء سجون جديدة بجوار السجن القديم الذى أصبحت أسواره حيطانا لسجون أخرى جديدة حتى نشأت مدينة كاملة للسجون، وسرعان ما صار هناك مدينتان ثم ثلاث بدون تخطيط بيد أنها متينة البنيان، أحجار فوق أحجار. ومات المنصور منذ زمن ولحق به تابعاه المهدى والهادى بن المهدى الذى دبرت أمه لقتله حتى يتولى الخلافة ابنها الحبيب هارون الرشيد بن المهدى، الذى مات ولحق به من تبعه حتى أفلوا جميعا. أما سجن جالسى القرفصاء، أبى حنيفة وعنان بن داود، فقد أصبح فى القاع وأحاطت به وسوف تحيط به السجون الأخرى من كل الجوانب، لأن تمرد العبيد الزنوج أجبر الخليفة المعتمد بن المتوكل على بناء سجون ضخمة هكذا غطيت تماما تلك الزنزانة التى لا تشغل سوى أمتار قليلة فى السجن

القديم وتضم أبا حنيفة وعنان بن داود اللذين لم يدركا ذلك ومازالا يجلسان وجها لوجه فى ظلام ليس بدامس؛ لأن شعاعا خافتا ضعيفا مازال ينفذ إليهما نهارا من أعلى ثم يسير متقطعا نتيجة لمروره عبر أقفاص لا نهاية لها، وأصبح كل منهما يحتاج للميل تجاه الآخر حتى يمكنه التعرف على أساريره ولكن هذا لم ينل اهتمامهما، بل كان هناك موضوع آخر يشغلهما، ويحتل لديهما المقام الأول ودائما ما يزداد تعمقهما فيه. هذا الموضوع هو الله جل جلاله الذى لاأهمية لسواه وما هو الطعام يرثى له، والفئران ذات الشعر المبتل التهمت القرآن والتوراة، وهما الكتابان الوحيدان اللذان أمر المنصور بالاحتفاظ بهما فى السجن لكن السجينين لم يلحظا أن هذين الكتابين المقدسين لم يعودا فى حوزتهما. ومازال أبو حنيفة وعنان بن داود يتحسسان شعر تلك الفئران المتوحشة إذا ما بدأت عمليات التخريب. هكذا حتى صار أبو حنيفة وكأنه القرآنَ وعنان بن داود وكأنه التوراة؛ فإذا ذكر اليهودى نصا من التوراة تلا العربى سورة من القرآن تطابق نص التوراة ويظهر، ولو بغموض، أن الكتابين يكمل كل منهما الآخر فهما متفقان حتى وإن لم يتطابقا فى النص ونام السجينان، وأخذا يبحثان باستغراق نصوص الوحى الربانى التى يكمل بعضها البعض وإن ظهرت متباينة. أما الحارس الصابئ العجوز، فما زال يعبد الأصنام سرا، لأن صمت الصنم الأعور المعاند يعنى استمرار زيادة احتقاره للعربى واليهودى. بيد أن هذا الحارس قد طواه النسيان مثل الآخرين، ولم تعد إدارة السجن تعلم شيئا عن وجوده، بل وأصبح مضطرا لاستجداء طعامه من حراس آخرين قد طواهم أيضا النسيان وتلقائيا كان الصابئ يقسم طعامه القليل المستجدى مع السجينين انطلاقا من شعوره بالواجب الذى فاق ما لديه من احتقار لهما، ذلك الاحتقار الذى ازداد وتحول ببطء إلى كراهية وإلى حنق معتم ملأه آذاه حتى صار لا شىء أبغض إليه من اليهود والعرب وربهم، الذى أطلق عليه اسم «الرب الشاعر» وربما أسماه هكذا دون أن يعرف فى الحقيقة من أين أتى بهذه التسمية لأنه لا يعلم أيضا ما عسى الشاعر أن يكون، ثم أصدر أحد الخلفاء، ربما القادر بن المقتدر أو القائم بن القادر، أمرا بالإفراج عن السجناء الذين تبدأ أسماؤهم بحرف ع (A)، وذلك بعد ليلة حمراء سعيدة قضاها مع أسيرة من البندقية ذات شعر أحمر برتقالى طويل، وكان اسمها اماندا (Amanda) أو أنوسياتا (Annuciata) أو أنابلا (Annabella). وبعد مائتى عام، أى فى آخر أيام المستنصر بن الظاهر؛ وهو الخليفة قبل الأخير، صدر بالمصادفة قرار الإفراج نفسه وتلقاه هذه المرة الصابئ العجوز الذى أخرج عنان ابن داود من السجن بعد سب وتباطؤ كما فكر فى وجوب الإفراج كذلك عن ابى حنيفة، بالاعتماد على النصف الأول من اسمه؛ أبو (Abu)[٢٣] ولن يلحظ هذا أحد، لكن كراهيته لكليهما جعلته يفكر فى الاعتماد على النصف الثانى من الاسم؛ أى «حنيفة» حتى يبقيه فى السجن ويفصل بين رجلى الدين. وهكذا دفعته الكراهية للإفراج عن عنان بن داود فقط، هذا اليهودى الذى ودع أبا حنيفة مذهولاً، حيث تحسس وجه صديقه الوفى، فبدأ بعينيه اللتين كانتا كالأحجار وفاجأه الإحساس بأن أبا حنيفة لم يعد يدرك ما هو الوداع وأنه فقد الشعور بأى تغيير. ثم تعثر عنان فى خطاه وارتبك فى مسيرته عبر الممرات المظلمة وتملكه خوف مقبض من الحرية عند تسلقه السلالم المؤدية إلى سجون أخرى عبر أسوار مبتلة، وسار فى تلك الممرات حائرا إلى أن صعد سلالم قائمة حتى وجد نفسه فجأة فى فناء تحت أشعة الشمس الحامية،

فإذا هو عجوز ترمش عيناه وعليه هلاهيل ممزقة من قماش فى قذارة لا توصف ولكنه سرعان ما وجد أن إنقاذه من هذه الشمس سيكون تحت ظل فى الجانب الآخر من الفناء، فأغلق عينيه وتلمس طريقه حتى جلس عند السور، حيث سأله الحارس (أو أحد موظفى السجن) ولكنه لم يفهم منه شيئا وفتح له باب السجن مستنكرا، بيد أنه رفض أن يغادر مكانه عند السور، فهدده الحرس باستعمال القوة، وكان على العجوز أن يطيع.

والآن بدأ تجوال عنان بن داود حول العالم، لكن ليس بإرادته، وسرعان ما حدقت فيه كل الأبصار على باب السجن ثم بين الناس؛ لأنه يرتدى ما لا يرتدون، هى هلاهيل ممزقة قذرة حقا، ولكنها تعود لعصر قديم قد مضى عليه الزمان.

كذلك أصبحت لغته العربية ذات لهجة مختلفة، فلم يفهمه أحد عندما سأل عن إحدى الحارات، هذا إلى جانب أن هذه الحارة لم يعد لها وجود، فقد تغيرت المدينة؛ ولم يعد يتذكر منها سوى بعض من المساجد التى رآها من قبل ثم بحث عن طائفته اليهودية، وما وجدها حتى تقدم للمثول أمام الحبر، وهو أحد الربانيين (التلموديين) المشهورين. بيد أن فهم هذا العجوز قد تطلب مجهودا كبيرا حتى قابل هذا الرجل المقدس القائم بتدريس كتاب عربى ألّفه الحبر الشهير سعديا بن يوسف: «تفنيد عنان»[٢٤]. فجاء الرجل الهرم ووضع قبضته على ركبة قراء التلمود وذكر اسمه، فاندهش الحبر وسأله مرة أخرى عن اسمه ببعض من الشدة، فعنان بن داود، الذى أمامه الآن، إما أن يكون مغفلا أو دجّالا، فقد مات الحبر الحقيقى عنان بن داود منذ خمسمائة عام تقريبا، وكان ملحدا تعقبته المذاهب السرية عند الفرس، ولعله فر منهم بلا عودة.

وما إن عاد الحبر للقراءة فى كتابه حتى اصفر وجه عنان بن داود العجوز، وسأل الحبر إذا كان مازال مؤمنا بالتلمود؛ وهو عمل بشرى حقير؟ فغضب قرّاء التلمود الشهير، وهو ضخم ذو ذقن أسود كالزفت، لم تخطئ الطائفة حين أسمته «العملاق المقدس»، وصاح بصوت كقصف الرعد قائلاً: «اذهب عنى أيها الشبح البائس عنان بن داود! إليك عنى وعن طائفتى أيها الفاسد! لقد أتعستنا بحياتك وها أنت الآن ملعون من جديد بعد أن طواك الثرى زمنا طويلا!» فخرج عنان بن داود من البيت مرتاعا ومازالت لعنات اليهودى تلاحق مسامعه.

وسار حائرا عبر طرقات وميادين المدينة المترامية الأطراف، فرماه أولاد الحوارى بالحجارة ونهشته الكلاب وضربه أحد السكارى فطرحه أرضا. وما كان أمامه سوى العودة للسجن الذى وجده بعد عناء شديد، واندهش عندما انفتح له الباب ولم يتذكر أحد ممن قابلوه، وحتى السجان (أو الحارس) الذى أخرجه لم يعد موجودا. فسأل اليهودى العجوز عن أبى حنيفة، لكن لم يسمع أحد عن هذا السجين. بيد أن المساعد الأول لمدير إدارة كل سجون المدينة كان مهتما بالتاريخ مما دفعه للاعتناء باليهودى العجوز. فأبوحنيفة بالنسبة له عبارة عن مدلول غامض، ربما يكون هناك خلط بينه وبين هذا اليهودى، لكن لابد وأن يكون هناك شىء غامض فى التاريخ، ولهذا هيأ للعجوز زنزانة فى مجموعة السجون الجيدة المطلة على مسجد هارون الرشيد، هى فى الحقيقة خاصة للحبس الاحتياطى تحت ذمة التحقيق، كما أحاطه بمزيد من الرعاية وألبسه رداءً جديداً. هذا مما جعله، أى مساعد المدير، يتعجب من سخانه، وبحث فى الكشوف القديمة وتفقد الخرائط،

ولكن لم يدل شيء على أنه السجن الأول. فاستدعى مساعد المدير المسنين من الحراس الذين أحيلوا منذ زمن طويل إلى المعاش، بيد أن أحدًا لم يسمع عن حارس صابئ. وبالتأكيد لا يحيط أحدهم بكل السجن، كما أنه من المعروف أن خرائطه ليست كاملة، لكن لابد أن يكون هناك أثر إذا ما صدق بعض من قول اليهودى العجوز. أخيرًا أسف مساعد المدير، لأنه صدق هذا اليهودى وشعر بأن عليه واجبًا نحوه لابد أن يؤديه، ونادرًا ما يحدث هذا، كما اعترف بأنه شعر كأنه بلا إرادة عندما تحدث مع المدير عن إمكانية تجهيز زنزانة للعجوز، ويا حبذا تلك التى نزل بها وتطل على المسجد. ولكن هذا كان أمرًا مستبعدًا. فقد غضب المدير على مساعده ولم يستطع أن يأخذ بجدية أن هناك علاقة بين اليهودى العجوز وأبى حنيفة الذى مات منذ قرون. ورأى أنه مدير للسجون وليس لمستشفيات الأمراض العقلية، التى كان من الواجب على مساعده أن يلقى باليهودى فى إحداها. وما صدر هذا القرار حتى فر عنان بن داود، ولم يعلم أحد كيف استطاع أن يخرج من زنزانته، كل ما يروى هو احتمال أن الحارس وجد اليهودى ميتًا فوق «البرش» فى الزنزانة فأمر بإخراج الجثة دون أن يبلغ عن هذا الحدث التافه. لكن بعد خمسة عشر عامًا جاء هولاكو: حفيد جنكيز خان، وحرق المدينة بكل ما فيها من مساجد ومستشفيات ومكتبات، وذبح ثمانمائة ألف من أهلها، كما لف هذا المغولى الخليفة العباسى الذى يقتدى برقته وهو المستعصم بن الظاهر فى بساط حتى مات ثم مسح به أرض الدولة العباسية التى احتلها ليطهرها من دم آخر الخلفاء، وأخيرًا رأى أحد فرسانه ذوى الدروع عجوزًا منحنيًا يفر من معبد يهودى قد أحرق فأثار دهشته أن هناك من هم ما زالوا على قيد الحياة، فأطلق عليه سهمًا ولكنه لم يستطع التأكد من أنه قد أصابه فى هذا الضوء الخافت المعبأ بالدخان. وبعد مائتى عام تحدث فى غرناطة يهودى لا يسترعى النظر، قد بلغ من الكبر قدرًا بلا حدود، مع رئيس الطائفة اليهودية، وعلى الرغم من صعوبة لغته فقد فهم رئيس الطائفة أن هذا العجوز يريد أن يتحادث مع الحَبر موسى بن ميمون [٢٥]، فأفاده بلطف أن الرامبام أى: [الراب موسى بن ميمون] ربما مات فى القاهرة منذ ثلاثمائة عام، وما سمع الغريب قوله حتى ولى وقد أصابه الذعر. أما فى السنوات الأولى لملك أسبانيا كارل الخامس[٢٦] فقد وقع شيخ يهودى فى يد ديوان التفتيش، الذى يتتبع الملحدين[٢٧]، ومثل كغريب أمام كبير المفتشين، بيد أنه لم يجب عن أى سؤال، ولم يكتشفوا إذا ما كان أبكم فى الحقيقة أم لا. وطال صمت كبير المفتشين وهو يراقب اليهودى بكل انتباه حتى أشار أخيرًا لإطلاق سراحه قبل أن يدركه الموت بين أيديهم. ولا نعلم صحة كل هذه الروايات عن عنان بن داود، ولا شيء مؤكد سوى هيامه على وجهه فى العالم دون أن يعلن عن شخصيته أو حتى ينطق اسمه. فقد انتقل من بلد لآخر ومن طائفة لأخرى من طوائف اليهود ولم يكن يقول كلمة واحدة. وكان يلبس فى المعابد اليهودية عباءة مهملة مما جعل كل من يقابله، مثل كبير المفتشين، يعتقد أنه أصم أبكم. وظل يتجول بين أحياء اليهود ودور التعليم فيها حتى أصبح لا يهتم به أحد، فهو مجرد يهودى عجوز أصم أبكم أتى من مكان ما وأمده الناس بالضروريات ويعرفه كل جيل، لكن دائمًا ما يعدونه شبيهًا بهذا اليهودى العجوز الأصم الأبكم التاريخى، الذى يجوز زعمًا أن الجيل القديم كان يعرفه. بيد أنه فى الحقيقة بدا وكأنه لا شيء، خيال شحوب وذكرى وأسطورة، فما يحتاج سوى بعض من الخبز والماء والخمر والعرق، حسب الأحوال، فينهل ثم يمد بصره للا شيء،

ولا يشكر أبدا. فهو على ما يبدو قد تبلد وأصبح عاجزا، كما أصبح لا يعبأ بسوء ظن الناس فيه أو بانتقاله من مكان لمكان،ولم يعد هدفا للتعقب والاضطهاد، فهو الآن عجوز لدرجة لا تجعل أحدا من أعداء شعبه يتصدى له، وكان كبير المفتشين هو آخر من التفت إليه. وقد اختفى عنان بن داود عن الأنظار فترة طويلة فى شرق أوروبا، حيث أوقد نار المدفأة عدة سنوات فى دار مسريتيش لتعليم اليهود طوال الشتاء، وتروى الأسطورة الحسيدية(٢٨) أن الجميع عجزوا عن معرفة مكان وجوده فى صيف تلك السنوات. وأخيرا فى الحرب العالمية الثانية أخرجه أحد النازيين من أحد طوابير اليهود العراة المتجهين لإحدى حجرات الغاز فى أوسشفيتس(٢٩)، ثم أجرى على هذا العجوز بعض التجارب، حيث قام بتجميده مدة خمس إلى خمس عشرة ساعة فى مائة درجة تحت الصفر، ثم أسبوعين ثم شهرين، بيد أن اليهودى بقى حيا دائما، فاقلع هذا الطبيب عن التجربة ولكنه لم يرد إعادته لحجرة الغاز، بل تركه وشأنه ولم يأمره بشىء سوى تنظيف معمل التجارب من حين لآخر، ولكن اليهودى اختفى فجأة ونسيه النازى. لكن كلما توالت القرون ظهرت دائما أمام عنان بن داود تلك القرون التى قضاها مع أبى حنيفة فى سجن بغداد الحقير أكثر أهمية وعظمة وبهاء، حتى قهره النسيان وتخيل أنه كان بمفرده فى السجن المعتم الذى رماه فيه المنصور (وقد نسيه داود هو الآخر) ولكن تبين له الآن وكأنه قد تكلم خلال كل هذه السنوات التى لا نهاية لها مع يهوه، ولم يخاطبه فحسب بل أحس بأنفاسه، وقد رأى بحق وجهه الذى لايقاوم، حتى أن الحجر المعتم، أى زنزانته، أصبح أحب إليه من أرض الميعاد، وكان هذا المكان بؤرة الضوء التى ارتكز عليها تفكيره، وبلغت لديه لهفة العودة لهذا المكان المقدس مداها، أى أن هدف حياته قد أصبح الآن العودة ولاشىء سواها، لقد نسى منذ زمن هذا المكان كما نسى أبا حنيفة، الذى مازال يجلس القرفصاء دائما فى سجنه الذى تحولت فيه قطرات الماء دائمة السقوط إلى نوع من الصواعد(٣٠) التى بها شىء من الحياة، والتى نسيها عنان بن داود منذ قرون كما نسى الصابئ العجوز أبا حنيفة؛ فقلت دائما زيارته له حتى انقطعت نهائيا. وربما يكون الصنم الأعور الصدئ قد قتله ضربا بعد أن تحرر من الحائط. ولكن وعاء طعام أبى حنيفة ظل ممتلئا؛ لأن الفئران، وهى الكائن الحى الوحيد الذى أصبح ضليعا فى السجون ذات الأبنية المتشابكة، مازالت تسحب إليه القليل مما يحتاجه من قوت له. وقد كانت حياة تلك الفئران قصيرة بيد أنها توارثت العناية بهذا السجين العجوز، وهو صديقها عبر أجيال لاتحصى من الفئران، الذى اقتسم طعامه معها يوما ما، والآن هى تقتسم طعامها معه. وكما هو بديهى فقد شغلته خدمتها وأصبح قليلا مايربت على فرائها، كما تصلب وتغيرت أفكاره. لقد تقدم هو الآخر وخطا إلى الأمام وكأنه قد تكلم خلال هذه القرون مع الله، فهذا السجن المعتم وغياهبه التى تقرفص فيها وحيدا فقدت هويتها عنده منذ زمن طويل. كما نسى الخليفة المنصور منذ كم هائل من السنين، وأحيانا مااجتهد حتى يتذكر اسمه، حتى هذا الاختلاف المضحك فى الآراء الذى ألقى به فى السجن لم يعد يعلم فيما كان هذا الاختلاف؛ كما لم يفكر فى إمكانية خروجه عبر السنين من هذا السجن وماكان أحد هناك سيمنعه. بيد أن ماعمر صدره هو يقين الوجود فى مكان مقدس ، حيث يتألق من آن لآخر حجر مربع أسود براق نال قدسيته ممن ذكره، وهو الله، ومابقى أبا حنيفة حيا هو واجبه الذى كلفه الله به، هو حفظ هذا المكان الذى أعطاه إياه هكذا ظل أبو حنيفة ينتظر الساعة

حين يذكره الله برحمته ويجعله يحس بأنفاسه ويتجلى الله بوجهه الذى لاحدود له .إنه ينتظر هذه الساعة، بكل مافى قلبه من شوق وما فى روحه من قوة وهاجة، الساعة التى ستأتيه حتى وإن تكون على غير ما توقع . وبالمصادفة أدى الترحال الدوار بعنان بن داود إلى إستانبول ، ولكنه لم يعلم ولا مرة أنه فى إستانبول، وقد جلس منذ أسابيع أمام معبد يهودى قديم يكاد يكون كمًا من الأطلال، رمادى ومتآكل كأحجاره، حتى اكتشفه رجل سويسرى سكران،وهو مثال يمارس - عندما لا يكون سكران- الفن التشكيلى بالحدايد والسبائك. وبعد أن أمعن النظر فى هذا اليهودى الضئيل العجوز القزم، حمله على أكتافه القوية وساقه إلى أوتوبيس فولكس فاجن صدئ مرقع باللحام. وهذا يعنى ، فى إستانبول أن السويسرى لم يشرب فى الحقيقة حتى الثمالة، أى أنه تمتع فقط بنشوة الشراب وازدادت نشوته مع تنقلاته عبر ايطاليا(٣١)، حيث حاول جهرا تهريب وسكى فى أوتوبيسه الصغير ليربح به مالا يدعم إنتاج تماثيله الحديدية، وقد تم وبمهارة فائقة تخفيف الوسكى، وهذا هو الربح. إنه يقدم الوسكى بسخاء لكل حارس حدود وكل نقطة بوليس وكل تفتيش، حيث تبدأ وليمة الشرب وتحقق غايتها بنجاح، حيث يسكر العاملون فى حرس الحدود ونقط البوليس والتفتيشات أكثر من السويسرى نفسه. أما عنان بن داود فقد كان فى كل مرة شاهدا على أن الوسكى ليس محرما فى القرآن، ولكن بهزة من رأسه وهو صامت كحاله دائما، وهكذا يتحقق غرض اصطحاب السويسرى له، الذى رأى أنه من المحتمل أن يكون هذا المخلوق العجوز مسلما، ولم يكن يتوقع أن من معه هو عنان بن داود المتأمل الروحى ليهوه والمتشوق إلى لقائه. ولكن ها هما الآن فى بغداد، دون أن يعلم عنان بن داود أنه فى بغداد بل اعتقد أنه فى الجزائر أو فلاديفستك(٣٢)، حيث اختلطت لديه القارات والذكريات بعضها ببعض بعد أن ضل الطريق عدة قرون. وإذا بالسويسرى يدور فى أحد ميادين بغداد بسرعة أربع وعشرين والحد الأقصى ست عشرة فقط. حتى أصبح عسكرى المرور والنحات وأوتوبيسه الصغير فى جزيرة الميدان وكأنهم السنة نار البنزين والوسكى، فتفجر كل شىء بقيادة هذا المهرب القديم، وصعد الدخان الأصفر، وهو أكبر أغراض فن قدماء السويسريين. واختفى عنان بن داود بين هذه الجموع البشرية، التى احتشدت وأغلقت الطريق أمام سيارات البوليس والإسعاف التى لم تنقطع عن التزمير. ولم يبق أمام السويسرى سوى العودة لقسمه الذى لم يعد يساوى شيئا، فقد نهب عنان بن داود وأسرع خطاه بين محلات الترف والنعيم حتى لاحظ أن كلبا أبيض طويل الأرجل أقرع يلاحقه، فمر ببيت شامخ ثم ولى هاربا إلى حارة جانبية، حيث البيوت قديمة، أو تبدو قديمة، ومهملة على الرغم من حتمية قربها من ذلك البيت الشامخ حتى وإن لم يعد يراه الآن. واختفى الكلب، بيد أن عنان بن داود على يقين أنه مازال يلاحقه، ففتح باب بيت قديم متداع ودخل فناءه الملىء بأنقاض ماتخطاها حتى وجد فتحة فى الأرض وكأنها بئر أو مغارة. وإذا بفأر نظر إليه بخبث ثم اختفى، حين جاء الكلب الأبيض الأقرع وأظهر أسنانه فنزل عنان بن داود المغارة وتحسس طريقه على الدرج حتى وصل إلى ممرات ذات ظلام دامس ولانهاية لها ولكنه واصل سيره وهو لايعلم أن الكلب الأقرع مازال يلاحقه بتأن وأن الفئران تنتظره. ولكنه شعر فجأة أنه فى وطنه، ويقى واقفا فى مكانه، فهو يعلم، ولو لم ير، أن أمامه هوة، فانحنى ويداه فارغتان، وأمسك سلما ثم صعد فيه بشجاعة ووصل إلى أرض صلبة فإذا بهوة أخرى، فتحسس بيده فلم

يجد شيئا، وإذا بسلم جديد مانزل عليه حتى تأرجح ومازال الكلب ينبح فى الطابق الأعلى. والآن عرف الطريق وسار عبر الممرات السفلى، وعبر أبوابا حديدية حتى وجد العوارض الخشبية العفنة ثم الباب وقد تراكم عليه التراب، وما لمسه حتى تيقن أن الصدأ قد كساه بكثافة، هاهو قد وصل أخيرا للأرض الحبيبة، فى زنزانته، فى غياهب سجنه التى خاطب فيها يهوه فوق البرش والأرض المبتلة. فنزل إليها ونزلت عليه الرحمة الواسعة؛ رحمة يهوه. ولكن سرعان ماانقضت يدان على عنقه، لقد هاجمه أبو حنيفة، وكأن عنان بن داود حيوان متوحش أو وحش اقتحم ملكوت أبى حنيفة، وهو فى الحق ملكوت الله، فملأ أبا حنيفة شعور بواجب مقدس؛ وهو قتل هذا المعتدى الذى يهدد حرمته؛ لأن حريته لاتكمن فى أن هذه الزنزانة الحقيرة فى السجن هى زنزانته، أى زنزانة أبى حنيفة، بل فى أنها هبة من الله إليه، أى أنها قد خلقت لأبى حنيفة، وماكان من عنان بن داود إلا المقاومة بنفس الدرجة من الحماسة، فالذى يهاجمه إنما يعتدى على ممتلك له؛ أى ممتلك عنان بن داود فى هذه الأرض المقدسة؛ أى على مكان قد تحدث فيه يهوه إليه، إلى عبده الضئيل، حيث أحس بأنفاسه ورأى وجهه الذى لا حدود له. لهذا كانت المعركة طاحنة وبلا رحمة؛ كل منهما دافع بحريته عن حرية ربه فى تحديد مكان خاص لمن يؤمن به. وازدادت صعوبة المعركة على عنان بن داود حين هاجمه عدد لايحصى من الفئران الغاضبة وعضته وهى متعطشة للدماء.

بيد أن المتحاربين خائرى القوى تراجع كل منهما أمام الآخر، وعرف عنان بن داود أن قوته قد وصلت لنهايتها ولم يعد قادرا على احتمال هجوم جديد من خصمه والفئران. وتدريجيا لانت الفئران التى هاجمت عنان بن داود، أولا بتردد ثم ماكان من هذه الحيوانات المتوحشة، إلا أن اتجهت إليه ولعقت جراحه، فقد عرفته بغريزتها المتوارثة من أجيال لاتحصى، ومالعقته حتى أحس هو باقترابه المباشر بيهوه، بربه، فانحنى لا إراديا حتي يتعرف عدوه فى بصيص من الضوء الخافت، ومال عدوه إليه بصعوبة بالغة، بعد أن حطمت الكراهية ذلك الصخر الذى اتخذه منذ قليل درعا له. وحملق عنان بن داود فى وجه أبى حنيفة وكذلك حملق أبو حنيفة فى وجه عنان بن داود. لقد بلغ كلاهما الكبر عبر قرون لاتحصى، وتأمل كل ذاته بالنظر للآخر. لقد تشابها فى الوجوه، لكن الخوف تقهقر فى عيونهما شبه العمياء والمتحجرة وحملق كل منهما فى الآخر كما حملقا بالأمس فى ربهما، فى يهوه وفى الله، ولأول مرة تخرج من بين شفاههما، التى صمتت طويلا، الاف السنين، أول كلمة؛ لا هى آية من القرآن ولا قول من أسفار موسى الخمسة، إنها كلمة: انت، ولقد عرف عنان بن داود أبا حنيفة، وعرف أبو حنيفة عنان بن داود، وكأن يهوه هو أبو حنيفة والله هو عنان بن داود، وكأن صراعهما على الحرية عبث. لقد عبر الفم الصامت عند أبى حنيفة عن نفسه بابتسامة، ومسح عنان بن داود مستندًا على رأس صديقه؛ على هذا الشعر الأبيض وكادت تأخذه الرهبة وكأنه يتلمس أحد المقدسات. وأدرك أبو حنيفة من اليهودى العجوز الضئيل الجالس أمامه، وعرف عنان بن داود من هذا العربى المتقرفص فوق بلاط السجن، أن أملاكهما مشتركة؛ سجن أبى حنيفة وزنزانة عنان بن داود، حرية هذا وحرية ذاك.

الهوامش

(١) مصطفى ماهر، لقاء فريدريش دورينمات مع أهل الفكر والفن فى مصر، القاهرة ١٩٨٩، ص١١

(٢) أشار دورينمات إلى هذا فى:

Fr. Dürrenmatt: über D"urrenmatt" In : Friedrich Dürrenmatt lesebuch, zürich 1978, S. 9f.

(٣) انظر: محمد عبد السلام، ترجمة ودراسة «اختزلو»، القاهرة ١٩٩٤.

(٤) Peter Spycher:

Friedrich Dürrenmatts Essay über Israel: Religose Aspekte und personliche Zeitschrift für Kultur und Politik. 27. Jahrgang 1978.

Herausgeber. Evangelisch - Krichlische Vereinigung (EKVS). S. 409 - 505.

(٥) Friedrich Dürrenmatt:

Israels Lebensrecht. In: politik, Essays, Gedichte und Reden. F. Dürrenatt. werkausgabe in dreibig Banden.

Herausgegeben in Zusammenaarbeit mit dem Auter. Band 28, s. 29 - 34. Diogenes Verlag, Zürich 1980.

(٦) Friedrich Dürrenmatt:

Werkausgaben in dreibig Banden.

Herausgegeben in Zusammenarbeit mit dem Autor. Band 29:

Zusammenhange:

Essay über Israel

Eine Konzeption

Nachgedanken:

über Freiheit. Gleichheit und Brüderlichkeit.

Christentum, Islam und Marxismus. und über Zwei alte Mythen. Diogenes Verlag, Zürich 1980.

(٧) Hans Mayer:

über Friedrich Dürrenmatt und Max Frisch.

Neske Verlage, Pfullingen 1977. Dürrenmatt in Jeruslem (1976) S. 49 - 58.

(٨): Hans Mayer

Dürrenmmatt in Jerusalem. In: Herkules und Atlas. Lobreden und andere Versuche über Friedrich Dürrenmatt. Heraussgegeben von Daniel Keel. diogenes Verlag, Zürrenmatt. Herausgegeben Von Daniel Keel. Diogenes Verlag, Zürich 1992. S. 121 - 132.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٩) :
Friedrich Dürrenmatt
Werke. Diogenes Verlag, Zürich 1980.
Band 29: 2. Teil, S. 82- 88
4. Teil, S. 148 - 162.

(١٠)

Jean Améry:
Dürrenmatts politische Engagment, Anmerkungen Zum Israel - Essay
"Zusammenhange". In: Daneil Keel (1980) (Hersg.): über Fr. Dürrenmatt Essays und Zeugnisse von Gottfried Beun bis saul Bellow. Zürich 1980, Band 30, S. 283 - 297.

(١١) انظر ماقاله إسحاق إبراهيم الصرفندى فى كتاب الأنساب للسمعانى ٣٥٢ ب، وعبد القادر بن الوفاء فى الجواهر المضيئة : ٢٦، عن بروكلمان، تاريخ الأدب العربى، القسم الثانى، الجزء ٣، ص ٢٥٢.

(١٢) إبراهيم بن عبد الله بن الحسن بن الحسن بن على بن ابى طالب، الذى كان أبو حنيفة يحض على مناصرته والخروج معه، وروى أن المنصور عاقبه على ذلك انظر مقاتل الطالبين للأصفهانى ص٣٦٧، عن بروكلمان، المرجع السابق، هامش المترجم ص ٢٥٢.

(١٣) انظر:

v. Arendank, Obkomst der Zaiditen 52, 288

عن بروكلمان، المرجع السابق.

(١٤) انظر مقالات الإسلاميين للأشعرى ١: ١٣٨ ـ ١٣٩، عن بروكلمان، المرجع السابق ص ٢٥٣.

(١٥) انظر: على عبد الواحد وافى، اليهود واليهودية، القاهرة ب ت ، القسم الأول.

(١٦) انظر المرجع السابق.

(١٧) انظر:

ابو الفتح محمد بن عبد الكريم بن ابى بكر احمد الشهرستانى، الملل والنحل، تحقيق عبد العزيز محمد الوكيل، القاهرة ب ت، الجزء الثانى، الباب الثانى، الفصل الأول ص ١٥ ـ ٢٤.

ابن حزم، الفصل فى الملل والأهواء والنحل، الجزء الأول ص ٨٢.

محمد الهوارى، الاختلافات بين القرائين والربانيين فى ضوء أوراق الجنيز ا ، دار الزهراء، القاهرة ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م، ص ٧، ٨، ٩ ـ ١٣

(١٨) محمد الهوارى، المرجع السابق ص ١٢.

(١٩) P. 235, Marcus، عن محمد الهوارى، المرجع السابق ص ٢٠

(٢٠) Nemoy, Anan ban David, PP. 314 - 315;

See: Nemoy, Karaite Anthology, PP. - 4-5

محمد الهوارى، المرجع السابق ص ٢١.

(٢١) محمد الهوارى، المرجع السابق ص ٢٢.

(٢٢) Friedirch Dürrenmat:
Abu Chanifa and Anan ben David.
Bearbeitete Fassung von 1978.
Entstanden in. "Zusammenhange.
Essay Uber Israe. Eine Konzeption"
Zürich 1976.

(٢٣) نلاحظ هنا أن دورينمات خلط بين حرفى ال (ع) وال (أ)، وأصبحا لديه (A). وعلى هذا فإن الحرف الأول من اسم أسيرة البندقية يتفق فقط مع الحرف الأول من اسم أبى حنيفة وليس اسم عنان بن داود، الذى يبدأ بحرف ال (ع).

[المترجم]

(٢٤) سعديا بن يوسف الفيومى (٨٩١ ـ ٩٤٢م) هو أول من ألف فى قواعد اللغة العبرية. وقد أطلقوا عليه اسم «أبو النحو العبرى»، ولكنه لم يتأثر بالعلوم اللغوية العربية فحسب بل أخذ الكثير أيضا من العلوم الدينية ونحا نحو المعتزلة عند معالجته للديانة اليهودية، وكان أبرز من التقى مع القرائين فى معركة مفتوحة. انظر: عونى عبد الرءوف، قواعد اللغة العبرية، القاهرة ١٩٧١، ص ١٦، ١٧. ومحمد الهوارى، المرجع السابق ص ١٨.

[المترجم]

(٢٥) هو أبو عمران بن موسى بن عبيد الله بن ميمون القرطبى. ولد فى قرطبة سنة ٥٣٤هـ/ ١١٣٩م، درس بجانب علوم الدين اليهودى، الطب والفلسفة على ابن طفيل وابن رشد. وعندما وضع عبد المؤمن أول خلفاء الموحدين (٥٢٤ - ٥٥٨هـ/ ١١٣٠ - ١١٦٣م) يهود ومسيحيى مملكته أمام الدخول فى الإسلام أو يرحلوا، وجد من الحكمة أن يكون مسلما بعض الوقت حتى يتمكن من تنظيم شئونه فى هدوء. غير أنه ارتحل بعد ذلك إلى مصر وأسس فى الفسطاط مدرسة تلمودية (...) توفى فى ١٩ ربيع الثانى سنة ٦٠١هـ / ١٣ ديسمبر سنة ١٢٠٤م، دفن بناء على رغبته فى طبرية.

انظر: بروكلمان، تاريخ الأدب العربى، القسم الخامس، الجزء التاسع، الفصل الرابع عشر، الجغرافيا وكتب الرحلات؛ ٢٥ موسى بن ميمون، ص ٢٦٥ ـ ٢٦٨. وممن رجع إليهم بروكلمان نذكر:

- Steinschneider, Die ar. Lit. der. Juden 199/221.
- J- Münz, M. b. M sein Leben und seine werke, Frenkfurt a. M. 1912.

انظر كذلك: صموئيل اتينجر، اليهود فى البلدان الإسلامية (١٨٥٠ ـ ١٩٥٠)، ترجمة جمال أحمد الرفاعى ومراجعة رشاد عبد الله الشامى. عالم المعرفة، عدد ١٩٧، هامش ص ٦٦.

(٢٦) ولد كارل الخامس عام ١٥٠٠ ومات عام ١٥٥٨، وأصبح ملك إسبانيا منذ عام ١٥١٦.

(المترجم)

(٢٧)انظر: على مظهر، محاكم التفتيش بأسبانيا والبرتغال وفرنسا وغيرها، القاهرة ١٩٤٧.

(المترجم)

(٢٨) كلمة Chassidim تعني بالعبرية الأتقياء أو الورعين اما الحسيدية Chassidismus فهى طائفة يهودية أسسها الحبر إسرائيل بن اليعرز (Elieser Israel ben) (١٦٩٨ ـ ١٧٥٩)، ثم نظمها وساعد على انتشارها فى القرن الثامن عشر تلميذه مزريتش (Mesritsch) (مات ١٧٧٢). وهى حركة مضادة للتلمودية قام بها القراءون ضد الربانيين وانتشرت فى بولندا والمجر ورومانيا وروسيا.

انظر:

- Bertholet: Worterbuch der Religionen, Stuttgant. 1985

ـ محمد بحر عبد المجيد: اليهودية، القاهرة ١٩٧٨م ص ١٦٥.

[المترجم]

(٢٩) اوسشفيتس (Oswiecim / Ausschwitz) مدينة بولندية كانت احد مراكز الحرب العالمية الثانية.

[المترجم]

(٣٠) الصواعد: الحليمات السفلى: رواسب من الكالسيوم فى أراض المغوار.

[المترجم]

(٣١) انتاليا مدينة تركية فى آسيا الصغرى.

[المترجم]

(٣٢) فلاديفستك ميناء روسى مهم على الساحل المقابل لليابان.

[المترجم]

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الزواوى بغورة (*)

أركيولوجيا الأدب

من خلال قراءة فوكو لأديب سوريالى

مقدمة:

تناقش هذه الدراسة، ثلاث مسائل مترابطة ومتكاملة، المسألة الأولى متعلقة بالأديب الفرنسى «ريمون روسال» ١٨٧٧ - ١٩٣٣ الذى خصه **ميشال فوكو** بدراسة حملت اسم الأديب وصدرت سنة ١٩٦٣. والمسألة الثانية تحاول أن تستخلص المفهوم الأركيولوجى للأدب، بالاعتماد أساساً على دراسة الفيلسوف لأدباء وشعراء أمثال «هولدرلين» و«نرفال» و«باتاى» و«بلانشو» و«كلوسوفسكى» وغيرهم... وأما المسألة الثالثة والأخيرة، فتناقش بعض وجوه العلاقة بين الأدب والفلسفة أو علاقة الأعمال الأدبية بالأعمال الفلسفية، ونتساءل عن ذلك الاهتمام الذى أبداه **فوكو** بالأدب فيما بين ١٩٦٢ - ١٩٧١.

أولا: ريمون روسال وأركيولوجيا اللغة والأدب:

يروى **ميشال فوكو** أن قراءته لروسال وقعت بمحض الصدفة، وأنه لم يطلع على أعماله إلا فى سنة ١٩٥٧، ومنذ الوهلة الأولى شد انتباهه جملة قرأها فى «lavue» قريبة جدا من أديب معاصر له هو «الان وب جرييه» فى «le voyeur»، وكما يروى فإنه منذ هذه اللحظة ارتبط بالأديب ثم طور قراءته له، خاصة بعد لقائه ب «الان روب جرييه» فى «همبورغ» سنة ١٩٦٣. وإذا علمنا أن روب جرييه من قراء روسال، بل ومن مكتشفيه، فهو من الأوائل الذين نشروا دراسة أدبية عن روسال، بالإضافة طبعا «ليريس» الذى سبق له أن كتب عن هذا الأديب المغمور ونزع عنه ذلك التأويل الذى روجه «أندريه بريتون» والذى رأى فى روسال رائد رواد السريالية.

---

* أستاذ الفلسفة بجامعة قسنطينة (الجزائر).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن هذه الإشارات لا تنفى العلاقة الخاصة التى ربطت **فوكو بروسال**، خاصة أنه لم يخف إعجابه بهذا الأديب، الذى خصه بدراسة كاملة من دون بقية الأدباء الذين كتب عنهم مقالات فى مناسبات مختلفة. ولقد ظهرت دراسة **فوكو لروسال** ضمن سياق أدبى وثقافى خاص، بحيث تزامنت ونشر **آلان روب جرييه** كتابه: (من أجل رواية جديدة) وكذلك نشر **رولان بارت** كتابه (حول راسين)، وعلى أثر هذه الدراسات تمخض ذلك السجال فى الأوساط الثقافية الفرنسية، حول مفهوم «النقد الجديد» مع انشار الحركة الأدبية والفكرية المسماة بالبنيوية، والتى شملت جملة من الميادين فى الانثروبولوجيا والألسنية وعلم النفس وغيرها...

ما الجديد فى هذا السياق الأدبى والثقافى فى دراسة **فوكو لروسال**؟ لا ينتمى روسال، فى نظر **فوكو**، إلى تقليد أدبى معين، وإنما ينتمى إلى تلك السلسلة من الكتاب الذين تشدهم مشكلة اللغة، أو بالتحديد «لعبة اللغة le jeu du lagage» حيث البناء الأدبى واللعبة اللغوية، مرتبطان ارتباطا مباشرا.

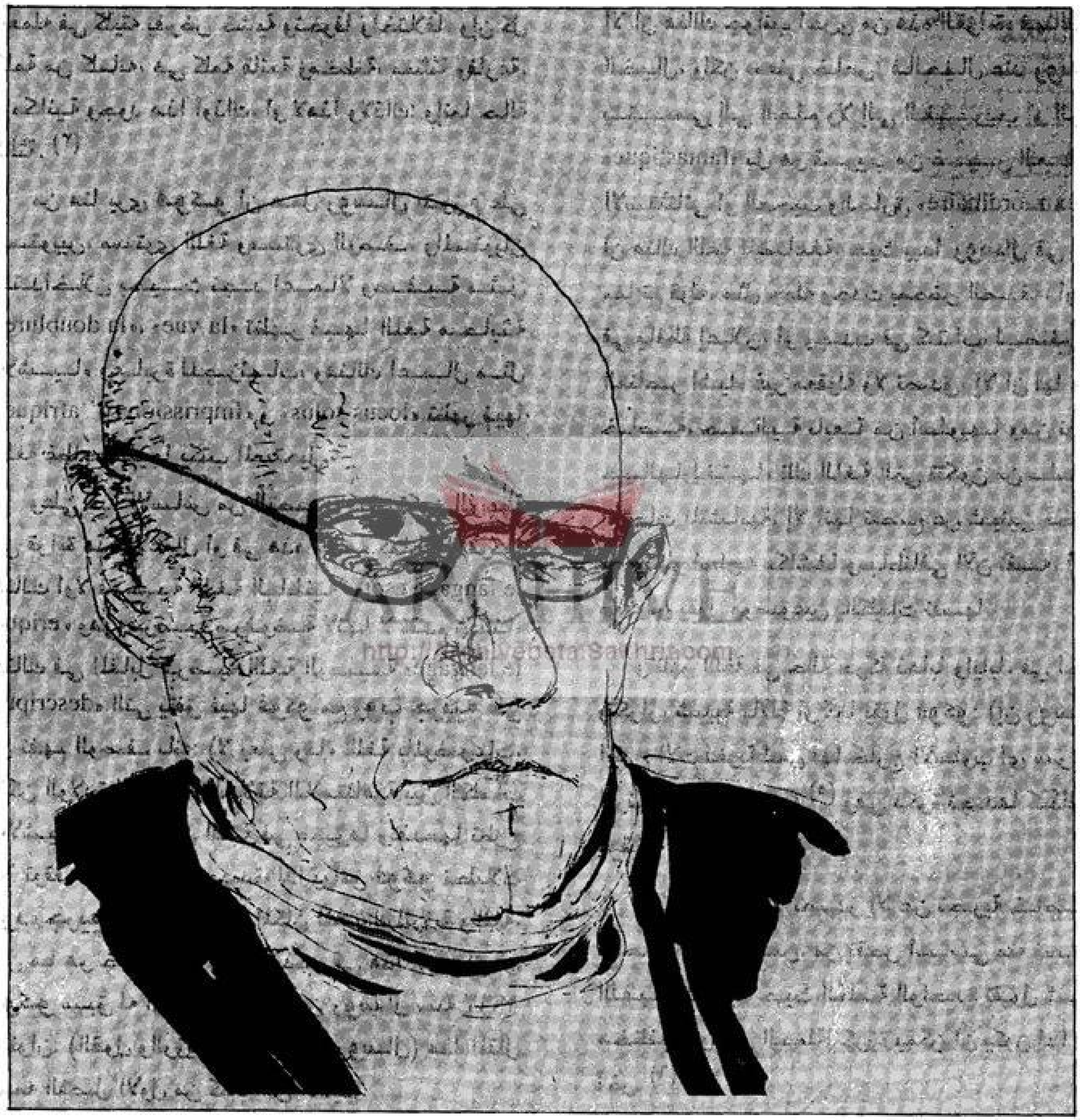
وعليه فإن كتابات **روسال** إذا ما وضعت فى إطارها التاريخي، فإنها لم تلق صدى الإفى سياقين أدبيين مختلفين، سياق السريالية حيث مشكلة اللغة الآلية «le langage automatique»، ثم فى الخمسينيات والستينيات من هذا القرن، أى فى تلك الحقبة التى عرفت مشكلة العلاقة بين الأدب والبنية اللسانية، والتى لم تكن نظرية بقدر ما كانت أفقا أدبيا (١) . كما يقول **فوكو**.

ضمن هذا المنظور تدخل قراءة **فوكو لروسال**، والتى بدأها بالتساؤل عن معنى تخصيص الأديب عملا لشرح سيرته ومؤلفاته، والذى عنونه بصيغة استفهامية تحمل أكثر من دلالة، ونعنى بذلك كتابة: (كيف كتبت بعض أعمالى (comment j'ai ecrit certain de mas livre)، إن هذا العمل يطرح أكثر من سؤال، كسؤال العلاقة بين الكاتب وأعماله، وطبيعة اللغة والأسلوب، والغرض من السيرة الذاتية... إلخ.

يعترف **فوكو** أن لنص السيرة سلطة غريبة، بالرغم من أن هدفه هو الشرح (٢) . لماذا؟ لأنه نص مُقَنَّع ما يخفيه أكثر مما يبديه، ومن هنا وجب افتراض أوجه كثيرة للعمل الأدبى **لروسال**، إذ من الممكن أن تكون السيرة عملا أدبيًا، وهذا يعنى أن ما يخفيه أكثر مما يظهره، بل ربما يخفى بدعوى الإفصاح، وبالتالى يخفى تلك الأرضية التى انبجست منها اللغة.ولكن مهما يكن، فإن للسيرة وظيفة مزدوجة، وظيفة العودة إلى العمل الأدبى، ووظيفة تقديم بعض المفاتيح للنص الأدبى، لذا فإن السيرة بالرغم من أنها تدعى الكشف، إلاأنها تبقى متحفظة فى كشف لعبة الكتابة والإبداع.

والمؤكد فى نظر **فوكو**، هو أن نص السيرة هو العنصر الأخير والأساسى للغة **روسال**، وإن قراءته لهذه اللغة تختلف كلية عن قراءة «**أندريه بروتون**»؛ ذلك أن لغة **روسال** فى نظر **فوكو** ليست لغة مجازية يسهل فكها، كما أنها ليست بالكلمة السر، «la prole in-itiatique» فلغته ليست مبنية على يقين، أو على يقين بوجود سر، سر واحد وصامت، بل بالعكس لغته مبنية على عدم وجود اليقين، إذ من الاستحالة القول بوجود أو لا وجود، لذا فإن أية قراءة **لروسال** لا تعد بأى شىء،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com



ميشيل فوكو

فعمله فى كليته يفرض خشية وتخوفًا واختلافًا، وإن كل كلمة من كلماته، هى كلمة قائمة ومحطمة، ممتلئة وفارغة، بإمكانية وجود هذا أوذاك، أو لاهذا ولاذاك؛ وإنما حالة ثالثة. (٣)

من هنا يرى فوكو أن عمل روسال يتوزع على مستويين، مستوى اللغة ومستوى الوصف، والمستويان متداخلان بحيث نجد أعمالا وصفية مثل «la doublure»، «la vue» تظهر فيها اللغة محايثة للأشياء وعابرة للجزئيات، وهنالك أعمال مثل «Imprission sd' afrique» و «locus solus» تظهر فيها اللغة غطاءً ونسيجًا يكتب المستحيل.

وعلى هذا الأساس من التصور، كيف تكون الوجهة فى قراءة هذه الأعمال أو فى هذه المتاهة كما يقول فوكو؟ هنالك أولا فرضية اللغة الباطنية «-le langage esot erique» وهى فرضية مرفوضة لأنها لا تقدم شيئا، هنالك فى المقابل فرضية اللغة الوصيفة «le langage descriptif» التى يتفق فيها فوكو مع روب جرييه على أن نفهم الوصف بأنه: (لا يعنى وفاء اللغة بالموضوعات، ولكن الولادة المتجددة للعلاقة اللامتناهية بين الكلمات والأشياء. (٤)؛ ذلك أن اللغة فى سيرها وتقدمها تطرح بلا توقف موضوعات جديدة، لذا يوافق فوكو تحليلات روب جرييه وخاصة فكرة المكان المشترك للرؤية واللغة، وأن ما هو خارج عنه عدم، ويذكر فى هذا السياق أن فوكو سبق له أن نشر مقالا عن روسال سنة ١٩٦٢ بعنوان: (القول والرؤية عند ريمون روسال) هذا المقال ضمه الفصل الأول من كتابة عن الأديب.

يستنتج من هذا أ قراءة فوكو لروسال، تقوم على فكرة اللغة والوصف، وهى أساس النظرة الأركيولوجية، إلا أن هنالك جوانب أخرى من هذه القراءة، فهنالك مثلا الخيال، ولكن بمعنى خاص؛ فالخيال عند روسال لا ينتمى إلى الحلم ولا إلى الغريب أو الوهمى «fantastique» بل هو قريب من غير العادى أو الاستثنائى أو العجيب والخارق «extraordinaire» كما أن هناك اللغة المضاعفة، حيث يبدأ روسال فى الغالب مما تم قوله، مثل جملة وجدت بمحض الصدفة، أو قُرِئَتْ فى يافطة إعلان، أو وجدت فى كتاب، ليصنع بهذه العناصر أشياء غير معقولة ولا تصدق، إلا أن لها جمالية خاصة، جمالية نابعة من أسلوبها ومن نوعية خيالهاولغتها، تلك اللغة التى تتكون من سلسلة من الكلمات المتشابهة، إلا أنها تفصح عن شيئين مختلفين، لذا يظهر أسلوبه مكاشفا ومباطنافى الآن نفسه، أسلوب معكوس يقول موضوعين بالكلمات نفسها.

وتظهر اللغة فى حالة حركة ذهابا وايابا، فى اختلاف وتكرار، شبيهة بالآلة او كما يقول فوكو: (إن روسال قد ابتدع آلات لغوية ليس لها خارج الأسلوب أى سر، حيث المرئى هو العميق.) (٥) وهى فكرة نجدها كذلك عند نيتشه.

إن هذه اللغة لا تصدر إلا عن تجربة خاصة، ولا تتحدث إلا من نقص، من نقص أساسى منه نستشف اللعبة اللغوية، حيث الكلمة الواحدة تقول شيئين مختلفين، ونفس الجملةالمكررة يمكن أن يكون لها معنى آخر. (٦).

ومن دون شك فإن عمل روسال يقوم على تجربة، وعلى تجربة فريدة، هى تجربة اللغة والأدب، حيث مجاله

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

المفضل الذى لا تعنى الكتابة فيه الإثبات بل النفى، ولا الظهور وإنما الاختفاء، ولا الحضور وإنما الغياب، ونص روسال يجمع بين كل هذا، بين اللغة والكتابة، وبين الجنون والمرض، لذا فإن لغته هى: (الفراغ الذى ينطق منه، والغياب الذى بواسطته يتواصل العمل بالجنون - وإن كلماته دائما - نشطة ومكسرة وخالية من الإمكانية، إمكانية أن تكون هنالك لغة ثانية، هذه اللغة أو تلك، هنا أو هنالك، أو لا هذا ولا ذاك، ربما هنالك لغة ثالثة، أو لاشىء)(٧)

إنها اللغة المضاعفة دائما، تلك اللغة التى تبدأ من نقطة صغيرة لتكبر بعد أن ترسم صورا لا متناهية، حيث تنسج خيوطها بحركة مزدوجة، حركة تقدم وتراجع، تشبه الآلة الحربية التى يصفها فوكو بقوله: (الآلة اللغوية لروسال آلة مضاعفة، لغة منطوقية منسجمة، تخفى لغة صماء مبعثرة ومكسرة ومهشمة.)(٨)

إن هذه اللغة تحمل فى حركتها التراجعية لغز الموت، مما يجعلها تحمل طابع الكينونة، بحيث تربط الكائن بازدواجياته، بوحدته وانفصاله، وإنها تأتى من تلك الزاوية المظلمة حيث تظهر أشياء وتخفى أشياء. وإن أهمية روسال، خاصة فى تلك المرحلة، تأتى من كونه يملك اللغة الاختراقية أو الكلمة الخطيرة أو الآلة الحربية، من هنا اتخذه فوكو نموذجا للكتابة الأدبية، وهو ما جسدته مقالاته عن باتاى وبلانشو وكلوسوفسكى على وجه الخصوص.(٩) وعليه يكون من المنطقى بناء على التحليل السابق، أن نستشف مفهوم الأدب عند فوكو، وذلك بالاعتماد على دراسته لروسال.

ثانيا: فى المفهوم الأركيولوجى للأدب:

فى حوار له حول الرواية اقترح فوكو تاريخا للأدب يتماشى ونظرته للأدب وموقع اللغة فيه، بحيث يرى أن الأدب، وخاصة الأدب الفرنسى، مر بمرحلتين: مرحلة الاهتمام بالدلالة والمعنى والبعد الإنسانى، هذا هو الأدب الذى انتشر بين سنوات ١٩٤٥ - ١٩٥٥، وكان ميرلوبنتى فيلسوف الدلالة وممثلها، ثم أعقبتها مرحلة الستينيات التى اهتمت بالعلامة وباللغة فى ذاتها، لذا وجب مساءلة اللغة فى هذه المرحلة، وهى المرحلة البنيوية كما هو معروف، والتى ارتبط فيها بجماعة «tel quel» وهى جماعة النقد الجديد، وخاصة حول ضرورة الاهتمام باللغة وبالتجربة، ثم تطورت العلاقة لتشمل جملة من الموضوعات الأدبية، تبدأ بعلاقة اللغة بالأدب وموقع المؤلف من العمل الأدبى ووظيفة الأدب... إلخ.

ومن دون شك، فإن النظر إلى هذه المسائل من خلال نموذج روسال، يبين أن الأدب لغة وله وظيفة الاختراق والتجاوز، وأن علاقة روسال بعمله، أو علاقة المؤلف بإنتاجه، تظهر مقرونه بالجنون والغياب، لماذا؟ (١٠) لأن روسال افتتح فى اللغة مجالا غريبا، يمكن أن نسميه كما يقول فوكو بالمجال الألسنى، ومن هنا فإن روسال هو مبدع لغة (١١) إن هذا الطرح يتفق وفكرة فوكو الأخرى عن: «الجنون غياب الأثر» وكذلك فكرته عن تحول الأدب شيئا فشيئا إلى لغة، حيث تجعل من الأدب إنتاجا مقروءا (١٢).

وإذا كان الأدب كاللغة، فإن له الوظيفة نفسها أى التدمير والاختراق، كما أن له المكانة نفسها من حيث تأكيده على الغياب، لذا وجب مساءلة علاقة الكاتب بعمله

أو المبدع بإبداعه. إن هذا السؤال كما يعرف كثير من الدارسين، كان محورا مركزيا في النقد الجديد، كما أنه كان موضوعا لمحاضرة ألقاها **ميشال فوكو** في الجمعية الفلسفية سنة ١٩٦٩، ومما جاء فيها أن الحديث عن المؤلف هو حديث عن الذات، **وفوكو** يستند على **صموئيل بيكيت** ليخلص إلى القول بأن: (في الكتابة ليست المسألة مسألة إظهار أو إعلان حركة الكتابة، ولا تثبيت موضوع في لغة، إنها مسألة فتح فضاء لا تكف الذات فيه عن الاختفاء)(١٣).

ولعل تاريخ الكتابة والكتابة الإبداعية بوجه من الوجوه، يؤكد دائما ارتباط الكتابة بالموت أو التضحية مثلما هو الحال في مثال **شهرزاد** في ألف ليلة وليلة، رغم الاختلاف في معنى الموت، كما أن علاقة الكتاب بالموت تظهر أيضا: (في امحاء الصفات الفردية للذات الكاتبة. فالكاتب بكل اللفتات التي ينشئها بينه وبين ما يكتب، يراوغ كل الدلائل على فردانيته الخاصة، ولا يعود الطابع الخاص للكاتب إلا فرادة غيابه، إذ يكون عليه أن يأخذ دور الميت في لعبة الكتابة.)(١٤).

من هذا الموقف، يناقش **فوكو** جملة من المفاهيم المرتبطة بعلاقة المؤلف بإنتاجه، كمفهوم الإنتاج واسم المؤلف واسم العَلَم ووظيفة المؤلف، ويخلص إلى أنه من المستحيل تحديد الإنتاج، وذلك لاستحالة تحديد أثر الكاتب بعد موته، وغياب نظرية في الإنتاج يجعل من ادعاء نشر جميع الأعمال، ادعاء فارغا، وعليه فإن العمل الوصفي للأثر يبقى ناقصا، كما أن اسم المؤلف ليس أكثر من اسم العَلَم، لذا لا يمكن أن يشكل بمفرده مرجعا، وإنما هو مجرد عنصر معادل في عملية الوصف..(١٥)

على هذا الأساس يقترح **فوكو**، تحليل وظيفة المؤلف، خاصة، أن الوظيفة: (مؤلف) تتميز بخصائص كالتملك أو الامتلاك وتعيين المصدر ودرجة الفاعلية، وأن يكون مبدءا للتفسير أوالتأويل. يقول **فوكو**: (الوظيفة: (مؤلف) مرتبطة بالنظام القضائي والتشريعي الذي يحصر ويحدد ويفصل عالم الخطابات، وهي لا تحدد بشكل عفوي الخطاب بالنسبة إلى منتجه، بسلسلة من العمليات الخاصة والمعقدة، إنها لا تحيل إلى فرد حقيقي، إنها تستطيع أن تفسح المجال لأكثر من أنا، لأكثر من موقع - ذات، يمكن لطبقات مختلفة من الأفراد أن تأتي فتحتلها.)(١٦)

يشكل هذا النص قاعدة لتحليل الخطابات، بما فيها الخطابات الأدبية، ومقدمة لتحليل تاريخي لمختلف الخطابات، تحليل لا يستند على قيمها التعبيرية أو الشكلية، وإنما على أنماط وجودها ووظائفها وتداولها، أما مكانة المؤلف، فليست أكثر من وظيفة داخل الخطاب. وعليه فإن السؤال الجمالي **لفوكو** يرد إلى سؤال الوظيفة، أو بتعبير آخر: (ما الذي يجعل نصًا معينا من بين كل هذه الكتابات السردية مقدسا، فيبدأ عمله باعتباره «أدباء»، ويستعاد في الحال داخل مؤسسة هي في الأصل مختلفة كثيرًا؟ (١٧)

بالتأكيد فإن هذا الموقف، وبهذه الصياغة، موقف متقدم على دراسته **لروسال**، وإن كان نتيجة من نتائج علاقة اللغة بالغياب، ذلك أن الأدب يمتزج مع اللغة، بل ويكشف عن تجربة جذرية للغة، تجربة تفوق تجربة الوجود، مادام نظام اللغة يتجاوز نظام الوجود، وإن هذا

المعطى اللغوى يطرح على كل عمل أدبى، ما يسميه **فوكو**، وربما بنوع من المفارقة، بغياب الأثر الذى يرتبط بالجنون.

إلا أن الدارس للمسار العام لأركيولوجيا **فوكو**، يستنتج أن هذه النظرة للغة والأدب لم تك إلا مرحلة، **وفوكو** ذاته يقوم بنوع من النقد الذاتى لهذا التصور، وذلك عندما يقول: باقتصار التحليل على هذا المستوى - مستوى اللغة - لا نتوصل إلى هدم جملة التقديسات التى لحقت بالأدب، بل بالعكس نضفى عليه القداسة أكثر، وهذا ما حدث فعلا حتى سنة ١٩٧٠، فقد لاحظت استعمال عدد من الموضوعات **لبلانشو وبارت** بنوع من الغنائية... كبنية لغوية لا يمكن تحليلها إلا لذاتها وانطلاقا من ذاتها.)(١٨)

يمثل هذا الموقف النقدى وعيا جيدا بضرورة النظر إلى الأدب واللغة من زاوية غيرزاوية التجاوز والاختراق وإنما من زاوية معرفة كيف يمكن فى: (وقت ما وبشكل معين لهذه المنطقة الخاصة باللغة أن تتكون، وتلك المنطقة التى لا ينبغى أن نطالبها بأن تحمل قرارات ثقافة ما، لكن علينا أن نسألها: كيف يمكن لثقافة ما أن تقرر منحها هذاالموقع الفريد والغريب؟). (١٩)

من هنا يجب التخلى، بل التقاطع مع تلك الطرائق الأدبية التى اقترحها **بارت** و **بلانشو** والشروع فى تحليلات أركيولوجيا تحاول الإجابة على سؤال أساسى هو: (انطلاقا من أى حد، يبدأ خطاب ما - سواء كان خطاب مريض **روسال** أو مجرم ريڤال - عَمَلَهُ داخل حقل ننعته بالأدبى؟). (٢٠)

إن الإجابة على السؤال لا تكون قطعا بدراسة البنية الداخلية للغة، ولا شكلها، وإنما تكون: (بدراسة السيرورة الدقيقة التى يدخل عبرها نوع من الخطاب الأدبى المهمل والمنسى الحقل الأدبى، ماذا يحدث ها هنا؟ ما الذى يبدأ فى الاشتغال؟ كيف يتم الإعتراف به كخطاب أدبى.). (٢١)

إنها أسئلة الأركيولوجيا وليست أسئلة البنيوية، ومن هنا وجب مساءلة موقع الأدب من الأركيولوجيا أو علاقة الأدب بالإنتاج الفلسفى **لفوكو**.

ثالثا - علاقة روسال والأدب بفلسفة فوكو.

يصرح **فوكو** عن علاقته بكتابة **ريمون روسال**: (إنه كتاب خاص ضمن اعمالى. وإنى سعيد لأن أحدا لم يحاول أن يفسر بأننى كتبت هذاالكتاب عن **روسال** لأننى كتبت كتابا عن الجنون أو لأننى ساكتب عن تاريخ الجنسانية، لم ينتبه أحد إلى هذا الكتاب وإنى سعيد لذلك، إنه بيتى السرى، قصة حب دامت بعض الوقت لم يعلم بها أحد.). (٢٢)

ربما تكون **لروسال** مكانة خاصة عند **فوكو**، لكن المؤكد هو أن العلاقة بين عمله عن **روسال** وبقية أعماله اصبحت موضوع مناقشة، وذلك ما فعله على سبيل المثال «**بيار ماشرى**». من هنا سنحاول أن نبين أوجه العلاقة بين **روسال** والأدب؛ والفلسفة عند **فوكو**.

ومن دون شك فإن اهتمام **فوكو بروسال** لا يعود إلى اهتمامه بعلم النفس، ولكنه اهتمام بلغة **روسال** وبجنونه، ولو بطريقة غير مباشرة، بمعنى الاهتمام بالجنون باعتباره تجربة، إذ ليس الغرض القول أنه ما

دام قد اهتم بالجانب الثقافي والطبي والعلمي والمؤسساتي للجنون، فقد اهتم **بروسال**، وإنما اهتم به في إطار الأسباب نفسها التي دفعته إلى الاهتمام بالجنون، وهذه الأسباب منها أسباب ذاتية.

يشير **بيار ماشري** إلى نقطة أساسية، وهي أن **روسال** هو العمل الذي نشر بالتوازي مع مولد العيادة، هذا العمل الذي لا يحيل فيه **فوكو** إلى نصوص أدبية، كما نقرأ في مقدمته رفضا للشرح والتأويل والتعليق، في هذا الوقت نشر كتابا عن الأدب هو بوجه من الوجوه تعليق وشرح وتأويل، أفلا يشكل هذا نوعا من المفارقة أو على الأقل نوعا من الشرح أو التعليق؟ يجيب **ماشري** بأن: (هذا العمل لا يقترح تعليقا وفق الطريقة التقليدية للأعمال النقدية الأدبية. ولكنه ينتمي إلى طريقة مختلفة.)(٢٣)

إن معالم هذه الطريقة تكمن فيما سبق أن أشرنا إليه من اهتمام بالتجربة واللغة، ومن دون شك فإن الأدب: (باعتباره تعبيرا جماليا يظهر أولا كحقل للتجارب وإنه الفضاء أو المكان الذي تقوم فيه تجربة فكر، والتي تلتقي مع مهمة الكائن اللغوي)(٢٤).

كما أن اهتمام **فوكو بروسال** هو بوجه من الوجوه، يعود إلى تجربة **روسال** الخاصة، قد نجدُ دلالتها في تلك العبارة التي أطلقها **فوكو** في أعماله الاخيرة ونعني بها عبارة «أسلبة الوجود» «stylisation de l'es-ciststence» أو علم جمال الوجود، أو تحويل الذات إلى أثر فني.

ولكن الأدب من المنظور الأركيولوكي أرشيف تتم معالجتة بنفس طرائق معالجة الأرشيف او الخطابات المتراكمة في مرحلة تاريخية معينة، وهكذا يتم تحليل نصوص «**ديكارت**»، و «**سارفانتس**» مع قرار مستشفى أو دار للعزل، ومع هذا فإن للأدب مكانة أكبر من الأرشيف، يظهر ذلك ذلك عندما نقرأ في مقدمة (الكلمات والأشياء) ما يقوله **فوكو**: (لهذاالكتاب مكان ولادة في نص ل «**بورخس**» في الضحكة التي تهز لدى قراءته كل عادات الفكر، فكرنا: الفكر الذي له عمرنا وجغرافيتنا - مزعزعة كل السطوح المنظمة والخطط التي تصور لنا التدفق الغزير للكائنات، وتجعل ممارساتنا القديمة للذات وللآخر، ترتعش وتقلق لمدة طويلة.)(٢٥)

كما أن للأدب أيضا وظيفة أخرى في الحياة الفلسفية للفيلسوف، إذ يمكنه من الخروج من الفلسفة التقليدية، وفي هذا يقول: (إننا لا نخرج من الفلسفة ببقائنا داخلها، لا، بل بمعارضتها بنوع من الحماقة المندهشة والمرحة.. إن **نيتشه وباتاي وبلانشو** - وكذلك **روسال** - مثلوا بالنسبة لي أساليب للخروج عن الفلسفة) .(٢٦)

وهكذا فإن الأدب قد لعب دوراً أساسيا في التجربة الفلسفية **لفوكو**، رغم أنه توقف عن الاهتمام به منذ بداية السبعينيات، هذه الأهمية تظهر في الدور المعطى للغة والتجربة والوصف. وكذلك الإمكانات النقدية التي سمحت **لفوكو** بالخروج من المفهوم الخاص للغة إلى مفهوم إجرائي علمي هو مفهوم الخطاب ودراسته من منظور اركيولوجي وجينيالوجي، وذلك بالتركيز على مفهوم الوظيفة والاستراتيجية وغيرها من المفاهيم التي شكلت معظم أعماله النظرية؛ ابتداء من تاريخ الجنون وانتهاء بتاريخ الجنسانية.

(الجزائر)

هوامش البحث:

1- MICHEL Foucault, Dits et ecrits, T,4, Ed, Gallimard, 1994, P, 601.

2- MICHEL Foucault, Raymand Roussel, ed, Gallimard, 1992, p, 13.

3- IBID, P, 71.

4- IBID, P, 207.

5- IBID, P, 20.

6- IBID, P, 70.

7- IBID, P, 154.

8- IBID, P, 154.

9- JUDITH REVEN, Histoire d'une desparition, FOUCAULT et la Litterature, in,Débat, No 79, 1994, p, 86.

10- MICHEL Foucault,Dits et ecritsT, 1,op-cit, P, 207.

11- IBID, P, 210.

12- IBID, P, 210.

13 ـ ميشال فوكو، ما المؤلف؟ في،الفكرالعربي المعاصر،ترجمة فريق المجلة، العددان 6 - 7، 1980، ص 116.

14 ـ نفس المصدر، ص 116.

15 ـ نفس المصدر، ص 117.

16 ـ نفس المصدر، ص 120

17 ـ ميشال فوكو، حوار مع العرب والفكر العالمي، ترجمة محمد ميلاد، العدد 9، 1990 ص 157 .

18 ـ نفس المصدر، ص 158.

19 ـ نفس المصدر، ص 159.

20 ـ نفس المصدر، ص 159.

21 ـ نفس المصدر، ص 159.

22 ـ MICHEL Foucault, Op - cit, P 608

23 ـ PIERR Machery, Pre`sentation in Raymond roussel, op - cit, P8.

24 ـ IBID, P 10

25 ـ ميشال فوكو، الكمات والأشياء، ترجمة، مطاع صفدي، وسالم يفوت وبدر الدين عرودكي وجورج أبي صالح وكمال اسطفان، مركز الإنماء القومي، ص 20.

26 ـ ميشال فوكو، حوار، مصدر سابق، ص ص 159 - 160.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد سليمان

حفريات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

-١-

هل يُجدى أن أمنح نفسى بعض صفات الماءِ ،
وأن أتَّخذَ لنفسى وجهًا آخرَ
واسمًا لا يعرفه الحطّابونَ
ولا يخشاه السمك الماكرُ
مرَّ الصيف ثقيلاً
مرَّ الصيفُ
وفى أكتوبر يعلو النهر قليلاً
فى أكتوبر يهب النسّاجون أصابعهم للصوفِ
وفى أكتوبر يزحف شجر نحو الماضى
من أين يجىء الحَرُّ إذَن؟

صوت كالخيط نحيل يلمعُ
صوت كالمسمارِ
انتصف الليلُ وغطّى ظِلُّ امرأةِ جسدى
ليس تِرامًا هذا الصوتُ
أُكَرِّرُ
كان النسّاجون على الأنْوالِ وكان الحَطَبُ
وظِلّ امرأة مثل فنارِ
لن أتذكّر ولدًا فى العشرين يلاحِق بحرًا
لن أتذكر ملاحين ابتلع الحوتُ
ولن أتذكر جنكيز خانَ
فقط سأصافى العشبَ
فقط سأفكر بالأطفال
فقط سأُدَخِّن كى أختصر الشهرَ
هل السيدة تُحِبّ السُكَّر؟

- ٢ - أن تُصْبِحَ فمًا
أن تجلس دائما فى الصفوف الأولى
أن تنحاز لربطة العنق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أن تُهادِنَ اللصوص
أن تمدح الميِّتينَ لأنهم ماتوا
أن تجِد وقتًا لقطة الباشا
أن تصادِقَ البوّابين وحارسى المصاعد
أن ترشوَ الكلاب الصغيرة التى تَبْتَزّ
يعنى أنك اختْرت أن تتقاعد
وأن تُصبح مواطنا طَيِّبًا
وأنك أيضًا تَستَحِق وِسامًا.

-٣- هل فيكم أحدٌ غَنَّى عاش الجيل الصاعد
أعنى أحدًا فى الخمسين أو الستّينَ
المقهى خالٍ
والرجل على الكرسىِّ العالى ليس صديقى
الرجل بنظّارات يلهو
ويريح يديه على طاولة
هل سيُقلِّب مثلى نصفَ السُكَّرِ فى الفِنجانِ
وهل سيمد عجائزَ بِمُدرَّاتِ البوْلِ
وموتى بِكُرات النَّفْتالينِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهل سيظل يقُصّ عن الصحراء الكبرى
أم سيعود إلى مَنْزِلِه فى الواحدة
تمامًا مثل الباصِ لكى يتَّهمَ البَصَرِيِّينَ
ويعلن أن الله تخلَّي عن قطعانِ الماعز
والحطّابين مضوا بالشَّجرِ
وأن قميص الباشا ليس الباشا
أم سيفتش عن عَدَساتٍ أخرى
ليصيدَ فَراشًا
ويَعُدّ الملاحينَ انطلقوا فوق الموج
الرجل يُقَلِّبُ ورقا
ويُخَطِّط كى يستَبْدِل بالقاهرة امرأة
لا تَنْسَلّ إلى الصحراءِ
الرجل يُفَضِّل شرب الشاى على الأرصفةِ
ونَصْب فخاخ لطوابير النملِ
الرجل يُذكِّرُ أحيانًا بالغَرْقى
هل سيُغنِّى عاش الجيل الصاعد فى الباراتِ
ويمشى فوق الحَبْل بغير عصا
أو رَبْطة عنقٍ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- ٤ - لأنكَ مُتْعَبٌ مثلى
لأنك فى شارع آخر أو مدينة أخرى
لأنك لا تعرفنى
لأنك تفهم أن الشىء لا يُعرف بغير ضِدِّه
لأن السلامَ لم يعد سلامًا
لأن الماءَ لا يُحَدّ والعطشَ أيضًا
لأن الحربَ لم تعد مَوْسمًا لصانعى الأغانى
لأنك صديقى
سأعطيك بَلْطتى
وأشتمك أحيانًا
هل تقرأ مثلى جريدة الصباح فى الصباح التالى؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- ٥ - البِنْتُ على السلم
حين اشتعل هواء فى كفىَّ ابتسمت
وانْفَلَتَتْ مثل شعاعٍ
البِنْتُ الأنثى
قفزتْ حين مَدَدْتُ يدىّ وصاحت عمى!
البِنْتُ المهرةُ

حين ابتعدتْ ثقُل هواءٌ فى رئتىَّ
وغطّى الأبيضُ رأسى

- ٦ - هل ستسير غيومٌ فى نوفمبر خلفى؟
أعنى مثل قطيع الماعز
أبغى أن أغتسلَ وأن تَغْتسل بلادى
لم تعد الريح تَهب بعيدًا
لم يعد الرملُ يوارى
وأنا فى الخمسين أظُنُّ
ولن أُحتمل صعود السُّلَّم
سادًا أَنْفى.

- ٧ - ليغلب امراة لا تُحِب الضحك
والأطفال يَزْهون بقوة السَّلاحِف
كان عليه أن يدخل غُرفةً تعجّ بالديناصورات
ليثرثرَ عن آكلى البطاطِس
ونصفَ دَسْتةٍ من الممسوسين
أحدُهم قطع حَبْلاً بعبارةٍ صلْعاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- ٨ -

لم ينَم البحرُ لأصبح مليونيرًا
لم ينَم البحرُ ليقفزَ جِنّيٌ من قَفَصٍ
مُرّوا
لا شيء لديَّ لكم
أعني لست نبيًا لأنظفَ هذا الشارع
أوشرطيا لأنَفِّض ثوب الباشا
مروا
لايَعْدو خلف (مِليج) سوى أثرٍ
وأنا . أبحثُ عن أنثى
تلِدُ وتُرْضِعُ
أنثى تَعْدو فى السابعة صباحًا
بالأطفال إلى المدرسةِ
وأنثى
تعرف أنّ هواء المومياوات
يخُصّ المومياوات
وأنّ قميص الباشا حَجَر
فى ميدان الأوبرا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الداخلى طه

الضباع

القى بى سائق سيارة الأجرة على قارعة الطريق، وقفل راجعاً.

تركنى للرعب وهواجس توقف النبض.

خفف من روعى ان القمر كان متألقا، وضوءه الساطع يغمر المكان.. فى وسعى أن أتبين - على نوره - ما حولى من معالم وأشياء.. ثمة عربات كثيرة تربض إلى سفح الجبل، وأمتعة متناثرة، لا أعرف كنهها، تقبع بالقرب.. على الجانب الآخر من الطريق أطل «المدق»، ضيقا، يختنق، تكاد تطبق عليه أشجار كثيفة، متشابكة وشوكية.. ربما لهذا السبب يتركون عرباتهم هنا. لكن كيف يتأتى لهم قطع هذا الطريق الوعر، وهم يحملون أمتعتهم الثقيلة؟! أمسكت بمقبض حقيبتى الكبيرة التى تحتوى أمتعتى محاولاً رفعها، وكأننى أختبر ثقلها لأول مرة.. هل أعمل بالنصيحة وأزج بنفسى داخل إحدى هذه العربات ثم أغلق أبوابها على بإحكام حتى لا أتعرض - كما قيل - لعقر الضباع التى تكمن متحفزة داخل الأشجار؟!

ارتقيت أحد الكثبان القريبة، أتكشف القاصى والدانى.. كان الطريق يقبل من بعيد، وحيداً رشيقا وفتيًا، يعبرنى ويمضى، كأنه لا يعبأ بى، أراه يمرق كالسهم، على الأديم الأصفر، أسود لامعا، يستقيم ويلتوى، يعلو ويهبط. يتحتم على أن أدور حول نفسى دورة كاملة لأتابعه وهو يطوق التلال البعيدة بأحزمة سوداء قبل أن يدعها ويمضى، تحتى ينبسط واد ضيق، فى مكان سحيق، يظاهره جبل آخر، بعيد. أتبين - بصعوبة - كتلاً سوداء، قميئة، مكومة هناك. هل هى بيوتهم؟ تلوح لى أجزاء عارية من «المدق»، بعضها ممهد، وبعضها وعر، أراه يندفع إلى الوادى الضيق؛ حيث بيوتهم هناك، دون أن ينكفئ؛ يغيب برهة بين الأشجار الكثيفة، ثم يطل، كأنه يلاعبنى؛ المدق.. مازالت حقيبتى هناك، فى وسط الطريق؛ منذ أن

ألقى بي ذلك الغبي.. تبدو كنتوء.. هبطت، كدت أنكفئ. تقدمت نحو إحدى العربات، فتحت بابها ودفعت بنصفي الأعلى داخلها. وجدت يدي تكمم أنفي ـ لم أرفعها إلا بعد أن ابتعدت بمسافة كافية. لعنت كل العربات التي بهذا الشكل وعدوت إلى تلك العربة التي تقف بعيداً، هناك لست على بعضي، مرووش ومرعوب؛ أنا أكره الليل، مضيئا أو مظلما. فتحت بابها؛ العربة. تحسست بيدي مقاعدها النظيفة، أضغط عليها بكفي كأني أختبرها. طيعة، ومريحة. عدت إلى حقيبتي. كانت أنفاس تتلاحق، يسمعها الأصم. أمسكت بمقودها؛ حقيبتي الكبيرة، ورحت أسحبها خلفي، على الطريق الناعم، المصقول، يملؤني الضيق من عجلاتها الدوارة، التي تصدر خشيشا كحشرجة الموت.. دفعت بها إلى الداخل. كانت المسافة تحت «التابلو» ضيقة فوضعتها على المقعدين الأماميين، ممددة، مائلة بجانبها إلى الخلف. أما «الهاندباك» فقد نزعتها من كتفي وسويت بها وسادة. كانت صلبة فخلعت البلوفر الثقيل الذي حاكته لي زوجتي وطبقته مرتين طولا وعرضا: فخفف من صلابة الوسادة. أغلقت كل الأبواب. تأكدت من رفع الزجاج؛ ضغطت على السقاطات، الواحدة تلو الأخرى. كل شيء محكم الإغلاق، النوافذ، والأبواب. أليس في مقدور الضباع أن تهشم الزجاج؟ لماذا أحس الآن أنني زودتها حبتين، وأن كل ما اعتراني من رعب لم يكن له مايبرره بالمرة، وأنه لم يكن يليق بي البتة ـ وأنا من أنا ـ أن أرتعد بهذا الشكل؟ هل يمكن أن أرجع كل هذه الهواجس التي لاأساس لها إلى ما عانيته طيلة النهار؟

لا أنكر أبدا أنني ألهث منذ الصباح.

أذكر جيدا أنني خرجت من المطار الصغير الملقى هناك في جانب من فلاة لا تنتهي، وأنني ألقيت بنفسي في أول عربة صادفتني، وأنني قلت للسائق: المنطقة التعليمية. كل هذا أذكره.

قبل أن نصل قال مستفهما: مدرس جديد؟ فغمغمت بالإيجاب، وسكت.

في داخل مبنى التعليم عمدت إلى المدير مباشرة، وبيدي المظروف الكبير المدموغ بأختام الشمع، تترى بانتظام على حده الفاصل المصمغ، حريص طول الرحلة على سلامته؛ مذ تسلمته من مكتب التوظيف.. أخذه مني الحاجب: وقلبي معه. دخل ثم أغلق الباب. غاب برهة ثم عاد. سلمني المظروف مفضوضا وأشار بيده إلى شئون المعارين. سلمت المظروف لرئيس الحجرة، تصفح أوراقه في عجلة، أخرج ملفاً أزرق، تأكد من وجود اسمي ثم أعاده. دفع بمظروفي إلى أول مكتب بجانبه. كانت المكاتب تتتابع، يلتصق بعضها ببعض، تشكل مستطيلا خشبيا مغطى بالزجاج. عيني على مظروفي لاتفارقه تراه ينتقل من يد إلى يد في سرعة عجيبة؛ علمناهم الشحاذة.... كأنهم ينتظرونه. هل أوصى بي أحد؟ يأخذون منه ما يعنيهم ثم يُمهرونه. أشار لي رئيس المكتب إلى باب آخر في نهاية الحجرة.. تسلم مني آخرهم جواز سفري قبل أن يسلمني مجموعة من الأوراق الملونة، ذاتية الكربون.. هذه للتوجيه (كانت زرقاء) وهذه للحسابات (كانت حمراء)، وهذه (كانت..) وهذه. وهذه مررت على كل الحجرات، واحدة إثر أخرى.. أفردها أمامهم؛ الأوراق الملونة، ذاتية الكربون، وأتركهم يأخذون ـ بأنفسهم ـ الورقة التي تخصهم؛ خضراء، أو صفراء، أو حمراء، أو.. لايهم.. المهم أني وُجهت، وسُجلت، وحوسبت.

قال لى الفلسطينى الذى أخذ جواز سفرى: انتظرنى ريثما أعود، لاتتجول هنا أو هناك.. لم أنتظر طويلا، كلها ساعة، إن لم يكن أقل، تسلمت بعدها مستحقاتى: بدل السكن والتأثيث هذه الآلاف الكثيرة لم يكن لى مثلها فى يوم من الأيام. أودعتها «الهاندباك». جذبتنى نسمات ندية من باب المصلى الملحق بالمبنى.. مكيفات كثيرة لا تتناسب مع مساحته الصغيرة. توضأت وأحسنت الوضوء، صليت ركعتى الشكر، أسندت ظهرى إلى العمود الأملس الناعم. كان بارداً فاستحليت برودته - فردت ساقى - على آخرهما - ووضعت «الهاندباك» على حجرى. أخرجت آلافى العديدة بحذر؛ رزمة. رزمة. تعلمت كيف أحصيها يجب أن أعترف أنه لم يكن لى سابق خبرة بهذه الطريقة التى يستخدمها أرباب المصارف فى سرعة تعجز العين عن ملاحقتها، تدربت كثيرًا عليها، منذ أن ورد اسمى بكشوف المعارين حتى قدومى؛ بفضل رزمة ورقية من أجندة حائط قديمة: أضعها فى يدى اليسرى، ممددة بالطول، شأن الرزمة المالية، على أصابعى الثلاثة، وأدع الخنصر تحكم الإمساك بها، فى حين تعمل الإبهام عملها فى جذب الأوراق. تسهم اليمنى - فى هذه العملية - بإصبعين، لا أكثر؛ الإبهام والسبابة، عليهما المعول الأكبر: التقاط أطراف الأوراق التى تترى تباعًا، يواكبها اللسان الذى يلهج «سرًا» بالعدّ التصاعدى، لا يتوقف إلا عند المائة أو انتهاء الرزمة، أيهما أقرب. أحرزت فى هذه الملكة سرعة ومهارة، ودربة يحسدنى عليها المتمرسون. جزى الله من ابتكر هذه الطريقة؛ فبفضلها تمكنت من عدّ مستحقاتى فى وقت وجيز«أغلقت الهاندباك». كدت أغفو، هززت رأسى فى ضيق، قبل أن أغفو للمرة الثانية أتانى صوته بالفلسطينى يا مصرى. أعطانى «الإقامة» وشدّد كثيرًا على ضرورة الحفاظ عليها، وألا تفارق جيبى فى أى وقت من ليل أو نهار.

تركت حقيبتى الكبيرة مكانها داخل المبنى، ويكتفى «الهاندباك» احتضنتها بذراعى، أنشد أقرب مصرف. هذا القدر الكبير من المال - على الأقل بالنسبة لى يكاد يكبلنى، خاصة وأنا أتجول به هكذا، وحيداً أعزل، فى طرق كثيرة، ضيقة وملتوية، خالية وساكتة. عندما لمحت «اللافتة» من بعيد أسرعت. كان الحارس يهم بإغلاق الباب، رآنى أحاول الدخول مع ذلك فقال فى غلظة كأنه ينهرنى: الصلاة.. الصلاة ياالحظى العاثر..! عدت بعد الصلاة.. كان البنك مغلقًا وسائر المحلات المجاورة، عرفت أن فترة الظهيرة فترة راحة وأن على أن أنتظر إلى ما بعد صلاة العصر.

ما هذا الصهد؟ كأن الشمس تنفث حمما، تمرق العربات المكيفة بجانبى، بينما أتصيد بقعاً من الظل. أعدو فيعدو معى القرص المتوهج، يترصد يافوخى، يكاد يذيبه، أخاله يوشك أن ينفجر وينثال سائلاً لزجًا على خدى.. ملابسى تحترق، بل احترقت.. هرولت كالمجنون، ألتمس مسجداً قريباً. لم أصدق أننى أخيرًا بداخله إلا بعد أن استروحت بنسائم باردة وندية، تأخذنى أخذا فأستعيد نفسى ووعيى، أحيط بما حولى. كان جمع من العمال الغرباء يستلقون على الموكيت السميك، يتبردون بنوع غريب من المكيفات. أجزم أنه يحوى شيئًا كالتبن المضغوط، تتساقط عليه - من عل - قطرات متباعدة من ماء، وثمة مروحة دوارة لا تكف، تجذب الهواء الساخن من الخارج، فيمر من خلال طبقة التبن المبللة التى تحيله إلى هواء بارد، مصحوب برذاذ خفيف، لكنه لطيف ومقبول.. تنبهت إلى وضعى الحرج فأحكمت يدى على «الهاندباك» بحركة محسوبة بدقة؛ حركة لا تلفت الانتباه، ولا توحى بحرص أو اهتمام.. متى يحين وقت العصر؟بل متى نفرغ من صلاته؟

عينى على الساعة بالحائط المقابل.. أسمع دقاتها المنتظمة وأرى بندولها يعمل بهمة عالية، ومع هذا لا يمكننى أن أدّعى أن مؤشراتها قد تحركت قيد أنملة..

حان وقت العصر فمتى يُرفع الآذان؟ رُفع الآذان فمتى تُقام الصلاة؟ أحسنت كثيرًا إذ احتفظت بوضوئى ماذا يتلو الإمام من سور؟ بل ماذا يقول فى ركوعه وسجوده؟ ماذا أملك وأنا المأموم ؟ أدركت الاحظ لى من هذه الصلاة. وليست ثمة سنة بعد صلاة العصر فكنت أول الخارجين. عدوت نحو المصرف، إن كانت حدّة الحر قد انكسرت فقد ازدادت نسبة الرطوبة. عرقى ينثال خطًا غزيراً على حلقى، يتسرب إلى ملابسى فتتشبع به. لو عصرتها لملأت طستًا.

مازال المصرف مغلقًا. ما الحكاية؟! قبل أن يطول بى الانتظار اقبلوا فى عرباتهم المكيفة، يأخذون طريقهم إلى الداخل، يُومئون برءوسهم المغطاة للحارس ويدخلون. أومأت برأسى العارية أنا الآخر وهممت. اشار لى الحارس أن انتظر قليلاً ريثما يكتمل عددهم. متى تنتهى هذه المسألة؟ راحوا يتوافدون؛ فرادى يقبلون، وفرادى يدخلون كثيرون هم. لا أدرى لماذا استكثرت عددهم. ربما لم أجد تناسبًا بين أعدادهم الغفيرة وحجم العمل. أومأ لى الحارس أن أدخل فدخلت. كنت الوحيد. نظر لى العاملون جميعًا فى وقت واحد. رفعوا رءوسهم ثم أعادوها تلقائيًا إلى الأوراق. توافد بعض العملاء بعد ذلك، لكنهم ظلّوا قليلين. أمام اللوحة وقفت: «حوالات خارجية» الهاندباك بكتفى لا تزال، أحكم ذراعى حولها كان الموظف يسوى بعض الأوراق، فانتظرت على مضض، يعيد ترتيبها، يمهر بعضها - كاد صبرى ينفد، نحّى الأوراق جانبًا ونظر إلى فقلت: حوالة دولارية بالبريد ، وسيلة بطيئة لكنها أرخص رسما قال الموظف كأنه يتهكم حوالة دولارية، وابتسم. فهمت ما يعنى فضبطت نفسى. هممت أن اقول له: إن الجنيه المصرى مرتفع وعرضة للتعويم فى حين أن الدولار كل ثلاثة منه بـ ..... ومع هذا فهو ثابت ومستقر كل هذا بفضل نفطكم القومى لكنى وجدت الحكمة فى السكوت..أحسنت كثيرا إذ فتحت حسابا لى بالدولارات قبل قدومى. طلب منى الإقامة، بدونها لا يتم التحويل، بل اقع تحت المساءلة. هذه أول ميزة للإقامة. قدمتها له فأعطانى حوالة فارغة لأملأها وأمهرها بتوقيعى. رحت أقرأ بعض كلماتها: الرجاء إيداع.... دولار أمريكى.. باسم... لحسابه رقم... لدى بنك... فرع... خصما من حسابنا لديكم..

خرجت من البنك وصورة من الحوالة بيدى أراجعها للمرة الثالثة. كانت ممهورة بتوقيعين غريبين. معتمدين - بالتأكيد - بيلدى، ومختومة بعدة أختام، طولية وبيضاوية، والمبلغ المحول مكتوب بطريقة كربونية خاصة، تقترب من طريقة التثقيب هكذا تكون الحوالة.. بجانب المصرف كانت هناك مظلة تتوسط دائرة خشبية على هيئة مقاعد لم اتبينها من قبل. جلست. طبقت الحوالة، ضغطت على أطرافها. ضممت إليها خطاب التوجيه ودفعت بهما إلى جيبى المسحور. امسكت بالإقامة تأملتها بامتنان، وضعتها فى جيبى الخارجى حتى يتاح لى إبرازها عند الطلب، بسهولة ويسر دون تلكؤ.

ابقيت جزءا من النقود، لم يكن كبيرا، ولكن يمكنه أن يفى باحتياجاتى؛ فلا يلزمنى إلا بعض الأغراض القليلة، التى تعيننى على العيش. أحس الآن أننى تخففت. أكاد أطير فرحا. دفعت بيدى داخل الهاندباك وأخرجت لفة الشطائر حرصت زوجتى ألا تحشوها بشرائح اللحم حتى لا يتطرق إليها العفن. جائعا كنت فتركت لنفسى فسحة كافية من الوقت حتى

أفرغ من التهام بعضها.. نهضت، توجهت إلى برادة بالقرب، تغطيها مظلة بارزة من حائط ويعلوها فلتر كبير.. شربت وارتويت.

أحس بالغروب يقترب. على الآن أن آخذ طريقى إلى موقف العربات.. اكتريت عربة صغيرة بعد مساومة طويلة، ومضنية. أصر السائق أن ننتظر إلى ما بعد صلاة المغرب حتى يعد العربة للسفر، على أن نجلب حقيبتى قبل أن يغلق مبنى التعليم أبوابه.

ألقى بى الكلب على قارعة الطريق و... لا أدرى لماذا تعاودنى عملته الخسيسة؟ لماذا تخايلنى سحنته الكئيبة من حين لآخر؟ ألا يكفينى ما أعانيه الآن من متاعب السفر وطول الطريق.

تمددت على المقعد الخلفى. بدأ جسدى المكدود يستجيب لخدر يسرى فى أوصاله يستسلم لمرونة المقعد، ينبسط على راحته، كأنه يتمدد طولا وعرضا.. أخالنى مثقلا بالنوم، السكون حولى كالموت، أصغى بكل حواسى؛ كأن طائرا صفق بجناحيه ثم كف، ماذا يضيرنى لو أعطيت نفسى - بعد هذا المشوار - جرعة من نوم؟ تأكدت من إحكام الأبواب والنوافذ

ألقى بى الكلـ... ماذا كان يضيره لو أكمل معى جميله وعاوننى فى حمل حقيبتى الثقيلة خلال هذا المدق، بدلا من إلقائى هنا، وتركى هكذا عرضه للخطر المحدق. متى تبزغ شمسهم فيقبلون من خلال «المدق» يتبينون أمرى ويحملوننى معهم على أكفّ الراحة؛ فأنا منذ اليوم محسوب عليهم. دمى دمهم وحاجتى حاجتهم.

تأخذنى الغفوة تلو الغفوة. كم للنوم من خدر! لولا خوف أداريه جاهداً لأسلمت نفسى لنوم عميق و.. طويل.

كأنى نمت قليلا؛ بل نمت كقتيل. هذا أكيد. وإلا ما غفلت عن هذا الهرج: متى بدأ. رفعت رأسى بعض الشىء أستطلع الأمر.. كانت هناك رؤوس كثيرة وكبيرة، تتفرس فى تبرز منها آذان مشرعة ومدببة كالحراب راعنى بوجه خاص الأنياب الحادة، هل فروة رأسى تنكمش أم أنه شعرى يقب. أسنانى تصطك، لا يتوقف. شىء كمذاق الدم. هل عضضت لسانى؟ جسمى كله يهتز ويرتج، تأخذنى قشعريرة طاغية فأرتعش وأنتفض. هى الحمى انتزعت البلوفر الصوفى الثقيل من تحت رأسى وفردته. تدثرت به بعد أن تداخلت فى بعضى. جلست مقنفذاً. ظهرى إلى المقعد مضغوطا ورأسى بين ساقى، لا تبين منه إلا عيناى. كيف لم أنتبه إلى قدومها. بأعدادها الكثيرة، إنه النوم. آه لو أدركتنى قبل أن ألوذ بهذه العربة وأحكم إغلاقها.

من الداخل رحت ألوح بذراعى وأصدر أصواتا، علها ترتدع، لكنها كانت تكشر عن أنيابها الحادة وتزوم. كورت قبضتى ووجهتها إلى كبيرهم الذى اعتلى غطاء العربة، لكنى لم أحسب حسابا للزجاج فرحت أتلوى، أنفخ فى أصابعى وأنفضها درءا للألم، تتصيد اللعينة نظراتى الفزعة وتتشمم رعبى الكريه فتستجرئ. أرفع عقيرتى لأزجرها فتجن؛ تعمل أنيابها فى مقابض الأبواب تمكنت من نزع المسّاحات فهدأت قليلا. عدت إلى زجرها بأصوات لا أفهمها فراحت تزوم

ARCHIVE

وتتقدمُ تتفرسُ فيَّ من خلال الزجاج وتكشر فأتبين أنيابها الحادة برعب، اندفعت نحوها محصنا بالزجاج المحكم السميك فتملكتها شهوة الافتراس. راحت تعارك الزجاج بمخالبها الطويلة النصلية فتحدث فيه خروشا، غائرة وعميقة، أخالها تنزف دما. هذا شأنها مع الزجاج الصلب فكيف يكون شأنها مع لحمي الطرى الغض. طار عقلي يا روح ما بعدك روح... نهضت، أدير معركتي معها من الداخل، من خلف الزجاج. أسدد، وأطعن، أكر وافر التف وأدور، أقبل وأدبر، كفارس مغوار، يتصاعد الغبار من تحت سنابك جوادي:«قسورة» ويستحيل إلى ليل تساقط كواكبه. أجندلها فتسقط صرعى وصوتي يهدر كالبركان. هي الهيجاء، لامراء..

اكتشفت أنني أجلس مقنفذا، على المقعد الخلفي لا أزال وأنني أعزل؛ بلا سيف أو جواد وأنني مازلت - رغم انتهاء المعمعة - أجار بلا صوت، فكفكفت في خزي، تجمدت على هيئتي: إحدى يدي مشرعة إلى الأمام والأخرى إلى الخلف، كتمثال يعارك الهواء، صرت يدب فيَّ العفن ويعيث فيَّ الدود فأتحلل إلى خواء وهواء، لا يبقى منى إلا هيكل خداع.

راحت تتواثب فوق العربة بكاملها، بأجسامها البضة فكادت تنبعج وتطبق على. أراها من خلال الزجاج تتمدد فوق الغطاء، لم تعد تكشر أو تزوم. لبدتُ فلبدت في مكاني، لا أريم. دفنت رءوسها بين مقدمتها وهجعت. راودني أمل في النجاة.

فجأة نهضتْ فزعة، راحت تتواثب هربًا، تتلكأ وتزوم. استدرت بنصفي الأعلى أتبين الأمر.. خايلني طيف امرأة، طويلة وواثقة الخطو، بيدها كشاف باهر الضوء، تسلطه على عيونها النارية عجبت لجسارتها واستخفافها بالموت ، وهي تتعقب الضباع الضارية، لا تتركها حتى تلوذ بالأشجار.. رأيتها مقبلة نحوى فاعتدلت. أنزلت زجاج النافذة. تأملتني مليا. كانت عيناها واسعتين وساحرتين، نديتين كأنهما تسبحان في سائل خفى فأُخذت. لم تمنعني الرقى والتمائم والتعاويذ. راحت تقترب، لكنها جفلت فجأة؛ رفعت يدا ممتلئة تكمم أنفها. قالت مبتسمة، وهي تبتعد:

- إلى هذا الحد تخشى الكلاب!

إدوار الخراط

مازالت الثنائيات غير محلولة

قراءة فى «سراب التريكو» لحلمى سالم

من البديهيات التى يبدو أن علينا أن نؤكدها من حين إلى حين أن «ليس للشعر - ليس لأى فن - مواصفات جاهزة قبلية مقننة أو متصورة سلفا». وليس لأحد أن ينفى أحداً من مملكة الشعر بناءً على مثل هذه المواصفات أو التصورات المفترض أنها قائمة قبل قيام الشعر نفسه.

فما من أحد له الحق فى أن يحكم على الفن إلا من داخل قوانين العمل الفنى المتعين بالذات، هذا العمل الفنى بذاته، وليس تجريداً منه أو تعميماً له، إن كان فى الأصل ثمّ محل للحكم على الإطلاق. فالأصح فى تصورى أن كل حكم إنما هو نوع من التلقى فقط، إنه تعرف وليس إقحاماً أو اقتحاما، تواضع وليس صلفا.

قوانين هذا العمل الفنى إذن مفترعة وليست مفترضة قبلية. صحيح أن «الحكم» بالجودة أو الرداءة - أى حكم القيمة - مقوم مضمر من مقومات التلقى، لكن التلقى لن يكون له قيمة إذا كان مقحما أو مفروضا من عل أو آتيا من خارج العمل الفنى.

ليست هذه الدراسة إلا محاولة للتلقى - مسلّم أنها يمكن أن تقع بين محاولات أخرى للتلقى تتفق معها فى قليل أو كثير، أو تختلف.

فى دراستى الأولى لديوان «الأبيض المتوسط» خلصت أن حلمى سالم هو شاعر الثنائيات غير المحلولة، سواء كان ذلك فى بنية القصيدة، شكليا، أو فى مادتها الخام أى خبرتها الشعورية والعقلية - إن كان ثم فصل ممكن بينهما.

هذا الوشُ يفضى إلى أن تدخل العناصر فى العناصر، فإذا بجسد مسجل وجسد لايف

يتقاطعان، يهرب الأول إلى ماضى رواسبه، ويثبّت الثانى أطرافه مقلداً دورة الفونوغراف»(١٩٧).

فى هذه الفقرة أكثر من إيماء مفصح عن ثنائيات **حلمى سالم** التى لم تزل غير محلولة، فليس تداخل العناصر فى العناصر هنا اندماجاً بل هو تجاور، وأقترح أن العناصر الثنائية المتجاورة فى «سراب التريكو» ستكون من قبيل ثنائيات التراثى والحداثى، الثقافى والشعبى، الوجدانى والعبثى، التاريخى ،واليومى، الشبقى والنقدى، العامى والفصيح، الإيقاعى والسردىّ، وذلك فى سياق التفكك والتشظى، وكسر النموذج، والقصيدة الناظرة إلى ذاتها، والصور السيريالية التى تنفرط أحيانا إلى شتات خاو، ومع افتتان خاص بالألوان والأدوات والأشياء مما يوشك أن يكون افتتانا وثَنيا. بل إن العنوان نفسه «سراب التريكو» يحمل فى تضاعيفه تلك الثنائية بين المخايلة بالري المستحيل وبين الشيء المتعين المادى الملموس والمصنوع.

وليس غريباً على **حلمى سالم** أن يتزاوج التراثى عنده مع الحداثى - ومازال التزاوج قاصرا عن أن يصل إلى انصهارٍ أو امتزاج - وهل ثم «ضرورة» شعرية فى مثل هذا الامتزاج؟ أليس فى الزواج - أو الثنائية - مشروعية فنية وافية؟

«حينما شاهدنا امرأة العزيز تراود الوجه الجميل عن نفسه».. تأتى فى سياق سياسى تاريخى معاصر. أو: **«أدركت أن على البوابة عبديْن، الليل، وعنتر بن شداد»** (ص ١٦)

وليس ابتعاث صورة **عنترة بن شداد** هو المناط التراثى هنا، وإنما الإيحاء بقصة أو حكمة كليلة ودمنة عن الليل والنهار الجرذين اللذين يتناوبان قرض حبل الحياة والموت، هل الثنائية مقوم من مقومات العقلية العربية،، بل الإنسانية عامة؟ الجسد والروح، الدنيا والدين، الذكر والأنثى ، الشمس والقمر، إلى ما لا نهاية له من الثنائيات؟ وهل سعى التصوف اللاعج نحو التوحد والغياب فى المطلق، وذوبان الناسوت فى اللاهوت، هو سعى مقضى عليه بالحبوط وإن يكن مقضيا عليه أيضا بألا يتوقف أو يكف؟: **وسنؤكد لأنفسنا أن الابتعاد دوبلير الاقتراب»** (ص ١٩٠).

الف ليلة وليلة تظهر فجأة فى سياق: **«ليلة ينبغى** أن ننسى كبار **الحوادث»، مع النحاس المكتوم وكريم** الدولة (٩٢)، أما ت . س. **إليوت** فلايبدو غير **بعيد** من: «سافرق **شعرى كنجوم الشبّاك، وآتى على شاكلة الأخيار»** (ص ٢٩) ولكن ذلك ليس نادراً، فسوف نجد **صنع الله**، و **«العجوز الذى كان يقرأ الروايات الغرامية»، واصلان، وعبدالمنعم رمضان** الذى أفردت له قصيدة كاملة، و «إضاءة ٧٧» **والقصاص** (من هو؟ هل هو **جمال القصاص** شاعرا أم هو كل قاصّ للقصص؟) و «عارية» **محمد ناجى**، و «جوابات حراجى القط» وليس ذلك كله غريبا عن **حلمى سالم**، فى كل شعره هذا الابتعاث للثقافى والتراثى فى سياق العمومى أو اليومى ، كأنما هو نوع من التواطؤ مع القارئ عن طريق الإشارة إلى، أو الخوض فى غمار، روايات وأشعار وكتّاب ولوحات وأغانٍ مفترض أنها مشتركة بين الشاعر وقارئه **«ليت للبراق عينا»** (ص ٧٥).

لعل من أبرز الثنائيات فى «سراب التريكو» تداخل - أو تجاور - الوجدانى أو «الشاعرى» مع العبثى، أو مع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المبتذل المألوف. وأتصور أنها فى نهاية التحليل ثنائية لا حل لها - لا عند حلمى سالم ولا عند غيره - بين الرومانسية واللا رومانسية.

إن الحنين، والحنان، والنداء، مفردات ومفهومات وقوى شعورية أو شعرية، لا تفتأ تتردد - بصورة أو بأخرى - عبر هذا الكتاب - هذا الشعر - معدلة على الفور أو مثناة بما يبدو أنها نقيضها فى صراع لاغالب فيه ولا مغلوب، أم أن الرومانسى هنا قد غلب على أمره؟

«حزنٌ خفيف على قصة الشعر،

وحنينٌ إلى أن يرانى مَن لم يكن يرانى..

وأنا على باب «المواساة» (ص ١١)

كأن ثم نداء عميقاً وكامناً **«إلى أن يرانى من لم يكن يرانى»**، إلى نوع من التواصل، هل هو مقضىٌ عليه بالحبوط أيضا؟

النظارتان على المفرش / تماستا عظماً بعظم / فظللنا نرقبهما صامتيْن / بعيوننا الخالية من النظارات عيوننا التى هى ٦ على ١٨» (٢٢)

فإذا لم يكن التماسّ - روحياً أكثر منه جسديا ، ربما - متاحاً أو متحققاً ، فهو التماسّ على درجة تالية، تماسّ «الأشياء» الحميمة التى كأنما حلّت فيها روح منّا ، كأنما هى، تلك الأشياء، قد تأنّست، وربّما تألهت بذاك التأنسّ والتعضىّ والبعث، أما «نحن» فنظل نرقبها ، صامتين، مجرّديْن من الحياة ومن الألوهة معا ، مختزليْن إلى أرقامٍ فقط..

«مضى الباصّ قبل أن أتمّ: «لا ينبغى أن نتوه»

فلماذا حَطّ علىّ الاسم والمسمّى وهَرْس الذاكرة؟» (ص١٣)

فهل حتمٌ أن نتوه عن أحدنا الآخر ؟ هل حتم أن يسحقنا حنانُ الذاكرة؟ إن **«العمر الجميل الحنون»** الذى لا بد أن يرفرف على المظاليم (يرفرف عليهم فقط، أيعنى هذا أن يحوم فوقهم، لا يمسكون به قط؟) يتردد فى قصيدة «ليلة ليس كلبا واحدا» (ص٩٧) بما يوشك أن يكون حُوافذا مستأثرا (سبع مرات فى ست صفحات، بإصرار) وفى كل مرة يرتبط «العمر الجميل الحنون» بصورة من صور الإحباط أو الانسحاق - مايسميه الشاعر «صَحْنا» أو الخَنْق أو الصراخ أو عِلّة القلب و «تشققات جدار العائلة»:

«هذه أمى على باب وسط الدار/ دلالُها بادٍ فى حَسْرها غطاءَ الرأس،/ ومدنيتها فى الابتسامة /لكن نصفها الأسفل /. من الضلوع حتى البانتوفل ./متآكل / يلزمنى أن أراها واقفة /لأننى عدت من دفنها / قبل أن يُتاح لى أن أفرد أصابعها» (ص٢٢)

إن تناول الخبرة الفاجعة بشكل منافٍ تماما لأى ميلودراميّة هى قَسَمة مميزة من قسمات هذا العمل، كما أنها قَسَمة من قسمات الشعر الحداثىّ كلّه، سواءً ما سمّى منه سبعينيا أو مابعده:

« بيننا مناطق مظلمة كثيرة / لكن بيننا نقطة واحدة منيرة / تكفينا هذه النقطة الواحدة / هيا نغيّر المكان » .(ص٢٤)

فهل مناطق الوجدان ودخائل النفس هى تلك المناطق المظلمة، الكثيرة؟ والنقطة الواحدة المضيئة هى الخارج الشيْئىّ الكفيل بتغيير مواقف الحسّ وربمامواقع العمل؟

ليس شعر الوجدان ـ الداخل ـ هو شعر التدفّق والانثيال. وليس شعر التركيب، والصنعة، والالاعيب، ولا شعر العقْلنة والجفاف ـ أى شعر الخارج ـ بالضرورة أيضاً، هو شعر التدبُّر والإحكام. فقد يكون فى شعر التركيب ـ أو فى الشعر المركّب ـ نوعٌ من التدفق والعفويّة والفطريّة، بل قد يشرف على نوع من التشتّت والتبدّد بغوايةِ لزومِ مالا يلزم، أى إغراق الانسياق وراء الفتنة بالمجازات والاستعارات التى سقطت وسائطها وتركت لنا أحد طرفيها معلقا فى سبحات غير مسبورة، أو سحر التشظى وإدخال العناصر فى العناصر من غير نَسَق، من مِثْل:

«طائرةٌ فى المدرجات /لكن دمعها عند مقطع الجلطة / أزال الساتر الترابى / وهى مهوِّمة على رءوس التلاميذ /تُقلّم العواطف» (ص٣٨)

وهو مقطع يمكن تأويله على أنحاء شتىّ، بطبيعةِ الحال. ولكن ما أقصده هنا هو ذلك النوع من التركيب المعقّلن المطاوِع ـ فى آن ـ لتدفقٍ يكاد يكون عفويا ـ وفى القصيدة نفسها (مرفرفاتٌ على الجسر)، مِثْلُ ذلك ـ هو سمةٌ غالبة:

«تطفح الجُثث / والثكالىَ مرفرفات على الجسر، / فى ظهيرة: / ستموِّهينَ مواجدَكِ حتى تتمكن الضفادعُ / من انتشال أطفال المقطورات» (ص ٤٠)

وفى تجاور الوجدانى بالعبثى والمسارعة بإنكار أو «تمويه المواجد» ما قد نجده فى مثل:

«يضع كل واحد ماضيه على شكائر الجبس، ونجرى بعض التباديل من غير أن نفتح العينين (لا باس إن سال بعض الدمع) ثم نصُرّ حصيلة التباديل فى كيس مخلّط، ونعلقه تحت العين السحرية، ونكتب على السقاطة: مَرَّ من هنا المصابون» (ص ٦٩).

وبطبيعة الحال فإن «الوش» و «شكائر الجبس» من المفردات العامية التى مازال **حلمى سالم** يؤثرها، منذ بداياته ولعلها صورة أخرى من صور تداخل ـ أو تجاور ـ الوجدانى مع العبثى، مما لعلنا سنراه بعد قليل، ومن ذلك أيضا إدخال المفردات الإنجليزية والفرنسية فى السياق الفصيح:

«الجسد الدقيق... **يردد للبحر الذى على مرمى فضيحة: ياه، هنا تيه وتائه وتياه»** لأنه الجسد الذى من غير أن يكتفى يصرخ فى خدعة: "Please enough" (ص ص ٨٥ ـ ٨٦). فما زال التيه ـ ولعله التيه والتوهان ـ مراودا حتى إن «فاته الباص». ومازالت الصرخة الجسدية ـ تجأر أحيانا فى أكثر من موضع تتردد وتأتى المفردة بالإنجليزية لكى تخفف أو تزيل وقع الخطابية والبلاغة القديمة البائدة وهى فى الغالب صنو للميلو درامية التى باخت سطوتها وراحت شِرّتها.

يختلف ذلك كله عن مقطع لعلّه وحيد غير متكرر تنفرد فيه بالساحة رومانسية محدثة: **«أعبدكِ / أعبدكِ/ فقط لأنك الذى سافقدكِ»** (ص ١٠٢)

ولا يكاد يقترب من ذلك إلا مقطع آخر على اختلاف النبرة ونوع البلاغة فيهما: «ارفع حنانك عن رأسي ولا تجعل جمالك فعلاً يوميا» (ص ١٦٨).

أما الفقرة التي قد لا أعتذر عن طولها فلعلها هي المصداق على ذلك التداخل - التجاور - التزاوج - الصراع بين رومانسية منكورة ولا رومانسية صارمة أو ربما صاخبة:

«وحينما تتوهم المرأة الوحيدة / أن شبحي يسير تحت شرفتها في الثانية ليلاً ساكون على الطرف الآخر من الطريق الدائر / جالسا في كبرياء مجروحة من نوع كبرياء المفكرين / أتأمل الخسارة التي مني بها عدأؤ اختراق الضاحية / ثم حينما تفزع المرأة الوحيدة من نومها/ في السادسة صباحا:/ لن أكون أنا الطارق/سيكون الزبّال.» (ص ص ١٦٦ - ١٦٧).

و«سراب التريكو» يغص بمثل ذلك من التركيبات:

«وسنرقب المغنّي الذي تجاوز السبعين / .... / وإذا فرت دموعنا وهو يقول دار يا دار يا دار/ لن يكون ذلك لأننا محزونون / بل لأننا لم ندرك مبكرا/ أن مرضيَ - القلب لا يستحقون منّا إنهاك الصمامات / ولأننا تأخرنا قليلا على الافتتاح» (ص ١٠٧)

أو مثل ما نجد في «ساحة الفنّا»:

«حينما فكرت أنني ساقول للتي لم تعرف مقاصدها/ هواكِ صعب / وحينما صاح الأدلاء:

هنا العقل بيت الحِسّ

هنا حزن بالزاف» (ص ١٥١)

ثنائية العقل والحس مبثوثة في الشعر كله. فلعلّ مما له دلالة أن الدليل يقول لنا إن العقل هو الذي يأوي الحسّ في بيته، كأنما الحسّ - بعرامته وعضويته وحرارته - قد رُوِّض أو دُجِّن في بيت العَقلنة.

وفي تنويع آخر على التيمة نفسها - وهو مما يدخل في باب القصيدة الناظرة لنفسها المتأملة لبنيتها وإلهامها وصنعتها سواء كما لعله يأتي أيضا بعد قليل - ما يقال في قصيدة بعنوان «الكوع ونصف كُمّ»: « **كان المحب يصرف الشياطين من حنانه الداخلي بالزَّمر»** (ص ١١٣) وهل غير ذلك ما يفعل حلمي سالم؟ أن يصرف شياطين الحنان الداخلي - وسطوة الحس - بأن يزمر لها ويصفر بكل تراكيب المجازات المستحيلة واستعارات الصنعة البارعة؟ ليس هنا شبهة حكم قيمة، بل لعله استقراء وتوصيف فحسب:

«معظم الأحزان التي عشتها كانت من نوع انتقال الأم للرفيق الأعلى، أو هجرة معشوقة في عز احتدام الصبابة، أو في أعمق الأحوال سقوط مدينة عربية ساهمتُ في سقوطها بالقصائد. لكن هذا الحزن الطازج سوف يجعلني حكيما أغلب النهار ومصدر جاذبيةٍ لسائقي التريللات»

(ص ٢٢٢)

فهل أكون مخطئا إذا لاحظت نغمة السخرية و«تمويه المواجد» باستخدام قوالب البلاغة المسطحة «إلى الرفيق الأعلى» و«هز احتدام الصبابة» فى مواقع الفجيعة المخبأة بعناية؟ وهل الجانبية عند سائقى التريللات هى أن تهرس، كما تفعل الذكريات؟

أما ثنائية الشَبَقِى والتقدىّ، فلعل الشاعر إذ تستثار به الشبقية وينكرها كما ينكر الحنان أو يتحاشاها كما يتحاشاه، يجنح بها إلى نوع من الشبقية الحيوانية، فتلك أيسر على الإنكار والتحاشى، تحت مزاعم خلقية أو اجتماعية دفينة أو لعلها غير موعى بها.

«وهو يقبل الكفلينْ من خلاف، ويجثو بجوار البصَل المبشور» (ص ٨٩)

وواضح أن الكَفَلَيْن أقرب إلى الحيوانية - ومن ثم الرفض - من الرِدفينْ مثلاً. أو «شعائر دهن الثدى بالمانجو والتقاطه باللسان» (ص ٩١)

أو «امرأة قالت: «أنا أغنَى من البحر»/ من غير أن تكون واثقة / من قدرة الوركين على إثبات المزاعم» (ص ص ١٣٢ - ١٣٣)

أو حينما خانتها الحَلَمتان بصحوة غير محسوبة تحسست شعرها الذى مشطته فى عربة النوم /حتى يتمكن الماسور من نَعْكَشته بزفرة عارضة.. (ص ١٣٠)

أو أخيرا: «لم تؤدّ الفعل بتدلف العاشقة، فقط أشارت إلى أن الروز لون هادئ، كما لم تؤده بتدلّل المعشوقة... أيقنت أن كُره العاطفية تكنيك حرب»

أم هل أن كُرْه العاطفية - ونفى الحسية فى بيت العقل، وابتذال الشبقية (ص ١٢٨) ونقدها بوضعها فى إطار أخلاقية ظاهرية - كل ذلك ليس إلا تقنية حرب شعرية؟

تتداخل وتتجاور ثنائية التاريخى أو السياسى مع اليومى المألوف أو المبتذَل فى كل ديوان «سراب التريكو» حتى ليصعب أن نسلّ أحدهما من عجينة الآخر.

«صرخة الميلاد دَوّت بعد يومٍ من قوله: «وقد اتخذت قرارا أريدكم أن تساعدونى عليه»/ .... أطلق المثّال للناهدين شهدهما، فقيل للجميلة: / هنا ماء النار / هنا جنازير الهداية.» (ص ٤٥)

فهل كان بدء ارتفاع موجة الردّة السلفية الظلامية، بأسلحتها القاتلة الروحَ قبل أن تقتل الأبدان، بالضبط فى خطاب التنحىّ الشهير؟ وهل لذلك صلة بـ «البالونة التى قصدناها . هل تراها محاذِية للبرج تعبر سماء اللاعبين ثم تحفّ بمجلس الثورة» (ص ٣١)
وهل هذه البالونة تحف مجلس الثورة المبنى أم مجلس الثورة الفعل التاريخى؟

او.... غلفَ التحريض باستعادةِ مسرح المحاريق / مع انه يعرف اننى لست شمأسا فى كنائس حدتو / واننى مجروح بحرف الحتميّة عن سريرها. / وعندما اخذ خطوتين للأمام / توثّقنا من ان سنين تذويب الفوارق قد علمته العطف على الذين شوهتهم الأحلام / بجانب عطفه الكلاسيكى على خمسين بالمائة فى البرلمان»

(ص ص ١٤٣ - ١٤٤)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«ليس سيئا تماما انك لست هنا. فربما لو انكِ بيننا كنت ستسخرين من نصب الصداقة لانك تمقتين القضايا، ولانك لم تشاهدى لومومبا ولا خليج الخنازير، وربما كنت حولت غرام الآلهة إلى كوميديا» (ص ١٧١).

ليس ذلك بعيداً، بل لعله وثيق القربى، بثنائية العامية والفصحى، فما أشبه ذلك، فى ظنى، بثنائية الوجدانى مع العبثى، وفى السياق نفسه دخول الكلمات بالإنجليزية أو الفرنسية فى سياق الشعر:

ولكننى حين طلبتك فى هاتف المالية / لم اكن اريد سوى ان اسمع: / آلو /. أيوه، / مين؟ (ص ١٤)

أو «عندنا شُغْل معطل يا حبيبى / فلا تهتم بارتعاش يدى بعد الشِعر» (ص ٥٠)

أو «علىَّ النِعْمة باموت فيك»

أو « لا ادرى لماذا تألمت / حينما سَنْفَرَ النقاش الجصَّ المبقعَ؟ (ص ٦٧)

أما الكلمات الإنجليزية والفرنسية:

«إذا رفرف العمر الجميل الحنون كى يمضى إلى رسم القلب ميسورا فتصبح التعرجات normal (ص ١٠٠)

«فى الوهم صوت: je t'aime.. فى الوهم صوت: هات الملاعق والصحون لان فكرة القتل باهرة: (ص ٩٢)

«الجسد الذى من غير أن يكتفى يصرخ فى خدعة: please enough (ص ٨٦)

«جنيه واحد خلفه البنك المركزى / ينهض من ديونه فى السوق باربعة حروف / قبل ان تمضى لمشاهدة عيد الفطر على بُعدٍ / مناسب. (ص ١٣٦)

اخى طلعت حرب / ايها المواطن الغرامىّ / «إزيك» (ص ١٣٧)

فى هذا المقطع الأخير نجد يقظة حِس الشاعر الدقيق بالقول السائر الشعبى، هذه سخرية نفضت يدها حتى من السخرية نفسها ـ كما يفعل عامة الشعب: «إزيك» كما يقولون «سلم لى ع المترو!» (عامة الشعب أدق حِسا وأنفذ سخرية من كثيرٍ منا الذين ندعو أنفسنا مثقفين أو نخبة ثقافية أو نحو ذلك).

هل أستطيع أن أستخلص أن المفردات العامية الفرنسية إنما تأتى عند هذا الشاعر فى معرض الحبّ والغرام؟ وأن المفردات الإنجليزية تأتى فى معرض الحديث عن إجراءات وتقنيات؟ بالطبع يأتى ذلك على الأغلب وليس على سبيل الحصر أو القصر. لكن الأمر ليس مجرد استخدام مفردة (لا أحب كلمة استخدام» بما يعنى الخدمة أو التبعية أو الدونية) بل هو بطبيعة الحال أعمق غوراً، وقد أشرت إلى السخرية، وإلى المعابثة الغرامية، والمصطلحات التقنية، ولكن الشاعر حتى عندما يبقى نفسه فى إسار الفصحى، إنما يوحى إلينا بطاقة القوى الشعبية الجمعية فى مثل إشارته «وأنا أعود إلى طب الأمهات أنقر العروس بالإبرة.» (ص ٣١) درءاً للعين وللمرض، أو فى إشارة أخرى لحدوتة الفولكلور الشائعة فى ريفنا:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«كذلك أنا لأول مرة أفارق سَطْحَ الذات /ومن أجل الاشتراك في الحَبْس/ ربما يطوف بي قريبي الذي غَرْزُ المسلّة في ظهر الأتان / قبل أن يعطي لجنّيةٍ جلبابَه» «ص ١١٥)

مع تأملٍ شعري جواني يأتي هذا الثراء المستمر في الشعر كله، ثراء التدفق بالمذخور الثقافي، سواء كان من الرصيد الشعبي أو الكلاسيكي:

«ارجح ان هذه المئذنة المضروبة كرمح / هي التي ذكرتني بهدهدات الأم في آخر الشتاء «يا ست يا ستنا / «يا للي قصرك اعلى من قصرنا / هاتي حتة عنيبة / للوحيمة اللي عندنا»/ فراى المتشنجون ان جماجم الأقارب ترقد تحت الموزايكو.. (ص ١٥٣)

إلى آخر هذه القصيدة الجميلة «جامع الحَسَن»

ثنائية الإيقاعي والسردي، في «سراب التريكو» من قَسَمات هذا الكتاب، هي أيضا من قسمات شعر الحداثة سبعينيا أو تسعينيا سواء، الومضات الموسقة تتناوب مع الفقرات الحكائية في «مرفرفات على الجسر» ثم في قصائد الليالي: ليلة ينبغي أن ننسى كبارَ الحوادث» (وهو ما يوشك أن يكون عقيدة الإيمان الشعري الحداثي: **أن ننسى القضايا الكبرى، وهل يمكن أن ننساها؟**) وقبل ذلك في «ليلة يضربون السقف من مَسَرّة «ثم» ليس كلباً واحدا» وأيضا في «التأخر عن الراقصين خطوة» وقصيدة «القماشون» و «حكمة الكومبارس» وقصيدة الوداع: « مصدر جاذبية لسائقي التريلات».

ولعلّ الفقرات السردية - الحكائية في هذه القصائد، تخايل بأنها «قصص - قصائد» بحد ذاتها، لولا أنها تقع في سياقٍ شعري أو إيقاعي يَحْكُم «اجْناسيتها» فيما اتصور، وإن كنت لا أجد بأساً من الإبقاء على هذه الثنائية التي تَحْكُم هذا الشعر كلّه، كتصور عام يشمل ثنائيات فرعية متعددة وفي سياق هذه الثنائيات وجدت أن مقاطع عدة من الشعر هي «مصدر جاذبية» خاصة لي، ومضات من شعرٍ خالص في قلب وسيط متداخل الموج متراوح الوقع، من ذلك مثلا:

«لا تحدقي في الفنجان الذي شربته من لحظةٍ فكثرة التحديق تطلق الخيال من عقاله/ ليس لدينا زيت كافٍ لنحرق النَفسْ / لذا: علينا أن نقتسم الموسيقى بالعدل» (ص ٥٧)

«نخرج من هَدْمٍ/ نسمّر الشهوة تحت أبصارنا/ ونحرسها من جسدين» (ص ٧٧)

يا بنت أمي/ لم تخلعي البلاط القديم / ماتزال مخدوشةً/ الهوس في توتر الصوت،/ غيمة العينين،/ سكنة المخيلة / هديتنا لذوى الحاجات / قشرةُ البركان (ص ٧٩)

وغير ذلك

لعلّ من السمات المميزة لهذا الكتاب افتتان صاحبه بشيئين: الألوان والأدوات أي الأشياء. هذه إذن مظاهر «شعر الخارج» الذي يُغلبه حلمي سالم على «شعر الداخل».

اما الأورنج كتعبير رمزى عن البهجة فهو من لُقَىَ **إيمان مرسال** (التى لها مكانة خاصة فى هذا الشعر، وبخاصة تيمة الرقص التى تراود شعر **حلمى سالم** أيضا): **«لم أكن تدربت بعد على أن تعبيرها الرمزى عن بهجتها هو الأورنج»** (ص ١٥٢) واللافت للنظر أن قصيدة كاملة هى «درجات فى الأزرقات» تمضى كلها دون أن يأتى فيها ذكر للون الأزرق أو درجاته، فهل «درجات الأزرقات» استعارة لدرجات من الكآبة العصرية المترجمَ عنها بشفرات يومية عادية؟

«ليس ضروريا فى كلّ مرة
ان نخدش الأبيض بدُكنة (ص ١٠٩)

بما يعنى أنه ليس ضروريا - فى كل مرة - أن نُسلم هذا الشعر للثنائية التى قد تكبله أحيانا، يعنى أنه من الممكن أن ينفرد أحد جانبى الثنائية بالشعر: إما الوجدانى الانفعالى، شعر الداخل - وهو نادر - وإما العبثى المعابث الشَيْئى - شعر الخارج ولعله هو الغالب. فى قصيدة «**عبدالمنعم رمضان** مثلاً:

«لم نسال انفسنا مرة / كيف تصبح البغضاء قُربى؟/ فقدرت أن بكاءه فى صباح الرجوع / سيعنى ان انفطارة القلب التى تاجلت قد حان وقتها» (ص ١٥٨)

فهل انفطارة القلب هى الدكنة أم البياض؟

الأقرب إلى الظن أن الدكنة - والحمرة - هى شفرة الانفعال والعاطفة:

يمكنك تخيلها على البياض حمرة داكنة من عائلة دم الشهر/ واطفالاً متجمدين على الأطراف» (ص ١١٧)

كما يمكنك أن تتخيل شعر الخارج، شعر الأشياء والأدوات ، متجمداً على الأطراف!..، ذلك أن

الموڤ على السمرة الخفيفة بدعة/ وهذه ساعة البدعة../ كما ان الموڤ الشبكية على جِلدك الحرّ / سيكون مصداقاً على تحيات الطبيعة

.....

يمكن ان نتامل فى هدوء/ نتائج اختلاط الموڤ بالسمرة والمذهب/ وليس صعبا ان نخرج بخلاصة/ تدلّ على أن غرام الأشقاء جائز» (ص ١١٩)

ولا هو صعب أن نخرج بخلاصة أخرى تدل على أن غرام الثنائيات جائز، بل هو واقع هذا الشعر البديع. فهل الموڤ لون شبقى؟: **لكن الأخضر فى الأصفر مضادّ لتيار ما بعد الحداثة» (ص ١٥٢)**

أما أنا فلا أظن. بل أتصور أن الأخضر فى الأصفر مزاج كلاسيكى أو نيوكلاسيكى فهما لونان - وانفعالان - متسقان ومتساوقان. دعنى اقول إن الأخضر فى الأصفر مضَادٌ لتيار ما بعد الحداثة.! كنا قد عرفنا أنها **«لم تؤد الفعل لا بتدنف العاشقة ولا بتدلل المعشوقة، فقط قالت أن «الروز لون هادئ»**، كأنما الروز - إذن - تنويع خافت على شبقية الموڤ.

أما الخضرة فترتكز عليها طواحين الهواء (ص ١٨٥) فلعل الخضرة إذن وَهْمٌ رومانسى ودون كيشوتىّ، لأن **«طاحونة الهواء ستعلمنا ان كراهية النفس إنتاج التوجس لكننا لن نتعلم كيف تدور المروحة من غير ان تاكل ذراعاً مرفوعاً بالتحية».**

وإذا كانت الخضرة وهماً باليا بل مدمرا، فإن الأسود لم يعد لون القتامة والحزن، بل هو «فرصة لاكتشاف الذات»، كأنما هو شفرة للتعمق فى النظر إلى الداخل والغوص نحو معرفة غائرة للذات، وللداخل.ممكن.!

أما سحر الخارج المتمثل فى أدوات وأشياء تكاد تعى الحصر، فهو غواية ترود شعر هذا الكتاب كله، ذلك ليس كما يقال ويشاع، «شعر المشهد اليومى» بل هو شعر الأدوات والأشياء اليومية، الأضابير والمساطر الدبوس والكلاسير والشريط والكليم، الكوالين وطاقم الكهرباء، قطعة القلم الرصاص، خلطة المونة وشكائر الجبس والكيس المخلط والسقاطة، الكراكات وجهاز ضغَ النبض و «المقعد الذى فى جوارى» المغزل والقبقاب ، الموتورات وكشافات فيليبس، «المقصات كوسيلة لوضع حد للبصيرة (ص ١٦٠) و«الخَرَز حول معظم عانىَ سلطة الموس» (ص ١٦٠) واحتياطى الخيوط (الذى كأنه احتياطى خيوط الشعر لا ينفد) (ص ١٧٢) صامولة الخلف ومروحة الأمام، أطقم الأقلام الفخمة وقوارير العطور الفخمة والمسجلات توشيبا، هل «هذه قائمة الطلبات التى يحتاجها الصنايعية؟» (ص ٦٥) أم هى قائمة الأدوات التى يحتاجها شعر **حلمى سالم** فى «سراب التريكو»؟

ولعلّ مما يتصل بافتتان الشاعر بالأشياء - أو هو الشىء نفسه - كتابة الواقعة الصرف بكلمات محايدة مثل: **هذا هو ثديها الأيمن بكاميرا ١١٠»** ص ٢٠٣) فهل يمكن مع ذلك كتابة أية واقعة صرف بكلمات محايدة؟ أم أن كل كتابة أيا كانت هى حِودٌ عن الحياد، وتورط بمجرد الاختيار وتحميلٌ لهذا الشىء؟ بشحنة أخرى» غير شيئية؟ هل نجد الرد الكافى فى القصيدة نفسها: «**هو فى المدرج يحاضر الطلاب عن مصادر الطاقة، ويعلمهم ان الجدران يمكن ان تصير من مواد الروح، إذا بلها عَرَق الغرباء**» (ص ٢٠٥) ولنا ان نقول ان الأشياء يمكن أن تصبح من مواد الروح - وليست وقائع صرفا محايدة إذا بللها عَرق الشعر .. حتى لو كان الشعر من قبيلة «الغرباء»، بل على الأخص لأنه كذلك.

ولعله لذلك بالضبط فإن الإشارة والإيماءة - هنا - اقرب إلى القَصْد الشعرى (بكلا المعنيين للقصد) من الاستفاضة والإضاءة التى تأتى فى غمار الفقرات الحكائية السردية، وخاصة إذا جاءت الإيماءة فى غمار ركام اليومى المبتذل الذى يمسه «عَرَقَ الشِعر» ،ويند يه ويضفى عليه غموضا خصيبا متأنيا من العفوية أو من التدبر سواء.

يبقى لى أن أستخلص من«سراب التريكو» عقيدة الشاعر الحداثى وقانون إيمانه. وذلك مفصح عنه وجلىّ بنصّ الشعر نفسه:

- لماذا أتاك الشعر فصرفته! / . لأنك تكرهين الملهمات. (ص ١٨)

«كنت اريد ان ابكى/ وأن احرر المرارات من اسرها /لكننى خجلت أن ابدو عميقا/ فى امور ينبغى أن تكون عند الحداثيين easy (ص ٧٨)

ARCHIVE

ذلك الخجل من أن يبدو الشاعر الحداثى عميقاً هو الذى قد يخلص الشعر الآن من بلاغة بائدة وبالية، وقد يودى بالشعر إلى عَطَب الخواء. كلا الخيارين مفتوح وعلى قدر موهبة الشاعر وفطنة حسّه يتحدد الخيار. فى تقديرى أن الخيار هنا - على الأغلب - فى جانب الفطنة. عندما يقول الشاعر **«ينبغى ان ننسى كبار الحوادث»** فأية ذلك أنه لا يمكن أن ننساها، بل نذكرها جدا. لو اننا نسيناها حقا ما ذكرناها على الإطلاق. أليس كذلك؟

وهو الأمر نفسه عندما يقول فى نهاية ما يسميه «نص الوداع» وينهى به كتابه **«ينبغى الآن ان نتحاشى الحنان. انت جربت انه جارح، ثم إنه باهظ التكاليف، دعنا نفتش عن درْج الأخطاء بعد انقطاع النور فى الفجر، بعدها يجوز ان يفككوا اقفاص الصدر فى مقابل ان نفكك القصيدة، فربما يشرق الفرق بين الألوان والضعف.»** (ص ٢٢٥) أما تفكك السياق وتشظى القصيدة وتذْرية الشعر فهى من مواد قانون الإيمان الحداثى كله، شعراً وقصاً على السواء، من ذلك على سبيل المثال:

ومع ذلك هزمتك الطفلة عندما قالت لك فى المطابخ: خذ هيئة فرحان / يخيل لى انها لن تطيق جملتى: ويل للمطففين لكننى اظن انها سترتاح إلى اقتراحى بأن نشترى كمية كبيرة من البالونات » (ص ٢٦)

تفكك السياق المنطقى، تداخل التراثى المقدس مع العبثى الصراح، شطح الجملة، وتشتتها يأتى مرة أخرى فى مثْل:

دعنا من السلاسل الليلة وانتبه:/ عينا اخى سوداوان / فارجوك لا تكن مهيمنا هكذا» (ص٢٨)

لم يعد ثم معنى لما سُمى فى فترة نقدية سابقة «الوحدة العضوية للقصيدة»، بل كان هنا ما يشبه عودة - بشكل جديد - إلى تشطير القصيدة إلى أبيات متفارقة. هنا تشطير إلى صور وخَطَرات وشطحات متباعدة لا صلة «حقيقية» بينها - أيا كان معنى «حقيقية» فى هذا السياق. إننا هنا بنصّ الشاعر **«نتمرغ فى بودرة الكلام»** (ص ١٠٠) أو نجيب على السؤال: **«هل تتقبلُ هذه الفتاة التى تيِّمها التشظى»** (ص ١٣٤ بتصرف) بأن نقول بل نحن نُقْبل على تشظى الشعر كما لم نُقْبل على شىء آخر قط...!

ذلك يقتضى، طبعا، كَسر النموذج:/ «الم تقل للمريدين فى الحضرة/ اكسروا النموذج؟/ يا شقيقى امامنا عمل كثير/وعُقَد لابد من فكها بِشْويشْ» (ص ٢٧)

أما نحن فقد فكّكنا النموذج بقوة وعنف، بل قلبنا المواضعات: **«طبعا علامة صح/ على الأدراج التى بها بقايا الخراطيش/ واللبس والماسكات وما اشبه»/ وطبعا علامة غلط /على الأدراج التى فيها المدارس والانسجام /والخبز والحرية وما اشبه»** (ص ٥٥)

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذلك أننا مثل فتاة «سراب التريكو» **مفتونون بتخريب الأنساق.** (ص ١٤٤):

«اعبدك / «لا انت الذى يجسّد الربّ ولا ربّ يجسدك» / (ص ٩٩)

ومن قسمات الشعر والقص الحداثى ما كنا قد رايناه من قبل عند **حلمى سالم، وماجد يوسف،** ورتل من الروائيين والقاصين، مما يسمى الآن بميتا الكتابة، أو ما قد أسميه ببساطة الكتابة الناظرة إلى ذاتها، أو الشارحة لنفسها:

..... اقترحتُ/ عليك ان تبدا نصّ الوداع كلّه من وقفة المطبخ» (ص ١٨١)

وهو بالضبط ما فعله:

انت تنظف الصحون من بقايا العشاء..»/
وليس مستبعدا ان تنهى القصيدة هكذا/
«تشرب من فنجانك/ واشرب من عينيك

او هكذا: لست بريئة ولا ماريونيت» (ص ٣٣)

او عندما يقول: **لاننى لا استطيع ان اتلو «الشقيقة التى اراها بينما الختمان فى فمى** (ص ٧٠)

فالقصيدة هنا تعود إلى قصيدة سابقة، و«الشعر» يحل محلّ الخبرة الحياتية فيصبح الشعر نفسه موضوعا للشعر.

***

«سراب التريكو» يغص بالصور السيريالية، منها فقط على سبيل المثال:

«واطمئنْ: إننى اعبرُ الكوابيس قفزا على الزانة» (ص ٣٧) أو **«كان القوارب المدفوسة فى الرمل صارت لها مجاديف، كان النوافير المفسودة من زمان الهزائم جرت سيورها بالرذاذ الذى يخمش المارة على الريق منسوباً إلى سخاء الديك»** (ص ٨٤)

فما الفرق بين «الألوان والضعف» كما يأتى فى خاتمة هذا الكتاب المثير؟ ما الفرق بين المعنى - مهما كان غامضاً ومثقلاً بالدلالات - وبين اللا معنى؟

بين الصورة السيريالية حقا وبين التشتت العبثى؟ ما «**القبقاب يعلق سكونه على هواء شرق القاهرة**» أيا كانت إمكانات تأويل تلك الجملة؟

إن كثرة **الألاعيب تفسد الشعر»** (ص ١٥٥) أنتَ الذى قلت هذا يا **حلمى** اليس كذلك؟ فلعلّك **«الرجل الذى لم يَعْفُ عن نفسه»** (ص ١٧٠) فهل نعفو عنه - نحن - ونلتمس العذر فى أننا ربما لم ندرك معنىَ الألاعيب فى الشعر؟

اما أنا فأزعم أنّ الشاعر مغفورةٌ له خطاياه، بقوةَ وسحرِ شعره فى هذا الكتاب الغنىّ الذى منحنى متعةً نادرة وإثارةً للفكر نادرة، كما منحنى بهجة اكتشافٍ لجديدٍ حقا وأصيلٍ حقا فى زمن أصبح الجديد والأصيل فيه نزرا وشحيحا.

هذه قراءة جهدت فيها أن التزم قوانين العمل الفنى نفسه، من داخله، من غير إقحام، ووجدت فيها تنوعاً خصيباً وجمالاً خاصّاً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فريد أبو سعدة

نافذة على قمر*

ARCHIVE

سآخذك إلى بيتى

أريك كيف أصنع قهوتى فى السابعة صباحًا

على نار داخلية

وكيف أجلس فى البلكونة وحيدًا

أدخن

سأريكِ مكتبتى

وأضع ـ دون أن تنتبهى ـ

* مقطع من قصيدة طويلة بعنوان : «شفتان خلف الزجاج».

إصبعى على فمى

كى لا تتحدث الكتب فى حضورك

سأفتح المظاريف الهائلة التى خبأتها

وأخرج خمسين عامًا

نتأملها معًا

وهى تتلوى فى النار كفئران حية

سأريكِ مكتبى

ومجموعة أقلامى

وكنزًا من أوراق العملة

كتب عليها المحبون للمحبين.

سأتركك فى المطبخ شاردة

تسّوين القهوة

وأفاجئك عاريًا تمامًا.

سأدخلك غرفة النوم

لأدهشكِ بقطيع من القطط السياميّة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نستلقى على فرائها الحى
بينما تدور بنا ببطء
لنرى القمر من النافذة
يكتمل شيئًا فشيئًا.
سأجعلك توقعين بشفتيكِ
على بياض الحائط
ثلاث مرات فى اليوم
لنتأكد من مرور الوقت.
سنجلس على السيراميك عاريين
نستمع إلى الموسيقى
وهى تصدر أوامرها
فتنهمر الطيور من النوافذ
والشلالات من بين الكتب
وتحجب الأشجار رؤية الحمّام.
سنتأمل معًا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خمسين زمردة حيّة
وهى تدور حولنا
وندرك أن فراءً ناعمًا
يتجول بنا بين الغرف
فنقفز منه بالكاد
قبل أن يهبط
السلالم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماهر حسن

الفنان عمر جهان في متواليات القناع

مزيج من التكنيك والخرافة:

كيف لهذا الفنان أن يقترح قناعه الخاص، ويبتكره فى ظل بلاغة لونية جديدة وفى إطار معجم جديد للدلالة؟

على اليد أن تكون مشروطةً بخبرتها، وتجلياتها، وتراكماتها، عبر انبعاث لا واع للذكريات، وإيقاظ بدهى لغريزة التفكيك والتركيب، الهدم والبناء حتى لا تفقد تلك الشفرة ولعلها الجنون بالانفلات من دائرة التخفى لإعادة قراءة تجليات الأقنعة، دافعة بالأضواء والألوان والملامس والأبنية دفعةً واحدة لتحقيق التجسيد المادى للرؤية لانفراط الأسئلة والأخيلة.

منذ الوهلة الأولى لم أستطع القبض على دلالة التشتت أو اختزالها فى دلالة واحدة فهى كثيرة، نفسية، وواقعية، إبداعية وتاريخية، مقروءة ومسموعة محسوسة وملموسة، وكأنها تجسيد لتعقد العالم بمجمل انهياراته، وهى رمزية كذلك، حيث التشتت رمز لمعانقة حالة أخرى أكثر التئامًا واتساقاً.

هذه المنطقة التى تحرك فيها الفنان هى منطقة احتشاد، وتشابك لعلاقات جمالية، تشى بها دلالات تشكيلية تعكس التشظى وتترجمه.

هل كان يبحث عن شكل جديد؟ هل هو تحطيم لميراث الأقنعة أم إضافة إليه؟ هل هو إطاحة بالزمن؟ أم الولوج فى زمن جديد؟ أم استدعاء للأقنعة لأرض ستكتسب فيها رؤى ووظائف جديدة؟ أم هو رفض للذهاب إليها حيث تكون؟ وحيث تقبع فى ركنٍ قصيٍّ ما فى ذاكراتنا؟

ربما كان الاستلهام هنا يحمل فى جوهره استحضاراً لقوانين القناع التشكيلية، والتى يحكمها المنطق الداخلى، مخترقاً قوانينها المستقرة، وعلاقتها المستكينة مع العالم للخروج من مازق أحادية الدلالة، وربما كان الاستلهام إعادة صياغة لعلاقة المساكنة والألفة مع الطبيعة ليتخلق التوتر الخالق والرعشة المبدعة، وربما كان الاستلهام سفراً إلى الداخل إلى قاع القناع البعيد لمعانقة أبعد نقطة ضوء فى كل ما هو بالخارج، لاسيما وأن القناع يتيح لنا فرصة معانقة الداخل مع الخارج فى آن. هى إذن ثلاثة أقنعة رئيسية من بين أقنعة (چهان) أو متوالياته المتعددة.

لاستيلاد الإيقاع من رحم الفوضى - (حيث الإيقاع يحكم الفوضى) - كان هناك فعلان متضادان أحدهما سابق على الآخر، وهما الهدم والبناء. التكوين والكشط، وصولاً لجوهر الجمال وقيمه المتعددة، ولترسيخ قيم لونية جديدة؛ لذا كان الإيقاع طاغى الحضور فى اللوحات، من خلال تعانق اللون والضوء، وتلك الومضات الضوئية فى الفراغ المعتم، وتكاد تكون الألوان الرمادية والبنية والسوداء، لحظات صمت تتناوب الحضور مع الومضات اللونية.

٢- الخامة تقترح دلالتها:

حرص (چهان) على استخدام اللون بكامل شوائبه، لا بكامل نقائه فعندما تكون الألوان حوامل لتاريخ سمات مستقرة، لن يكون هناك قلق يتولد ولكن المنحى التجريبى الذى يخص التجربة كان من الضرورى أن يطرح حيله وأحابيله.

كان من الممكن أن يركز على فكرة الاستيلاد، دون سواها، ولكن الخامة ليست مُعطىً جاهزاً، فعلاقة اللوحة بالخامة تبدأ غامضة، ولو أن الخامة كانت قناعاً للسطح لسدت مسام المسطح، وغيبت دلالاته، وأصابت اللوحة بالعتم ولكن عندما تكون الخامة لا تملك تحققها بالكامل، وغير ناضجة، فإنها تعكس ذلك الضعف الإنسانى، أو بمعنى آخر، هى غير قادرة على أن تحجب وإنما هى قادرة على أن كشف ، وهى غير قادرة على أن تطمس، وإنما قادرة على أن تضيف، ومن ثم فقد كان هناك تغييب لقوة اللون المتولدة من صفائه، لحساب إبراز مهارات لونية متعددة وجديدة.

الفنانون يتحركون على مستوى التوحد بين اللوحة والخامة، ولذلك كان هناك تحرك مماثل، فالفنان يأتى بمزيج اللون وصوره المختلفة (باستيل / أحبار) ويأتى بهذا المزيج من العيدان الرفيعة وفتائل الخيش وأعواد الكبريت، تعقبها تغطية غير كاملة لسطح اللوحة سواء بالكارتون أو الورق المعالج بزيت محروق

بحثاً عن فجوات للتنفس لتتحقق ثلاثة إيقاعات متوازية، أولها البناء (من خلال احتشاد الخامة وتراكمها)، وثانيها الحذف (من خلال الكشط المتباين العمق)، وثالثها الإزاحة (من خلال إنسيابية المعجون فى حركته من مكان إلى آخر فى اللوحة).

كان الأمر يقتضى أن ينشغل الفنان بفعل مضاد للمنظور المدرسى الغربى وكان عليه أن يكون حاضراً ومغيَّباً فى الوقت ذاته، فكان التجاور أسلوباً بديلاً للمنظور، السطح الأول المقسم المحتشد بالدوامات والرياح والندوب والخدوش، وخطوط الفرشاة وحركة الفنان، إلى أن يحدث الفنان فيه مستوى آخر بإحداث كشطات هيِّنة بسكين، فيتراءى لنا سطحان أو مستويان أو ثلاثة تفضى بالإيقاع وتفيض به من مقدمة اللوحة إلى خارجها.

إن الفصل الذى حدث بين الجمال والوظائف المتعددة للفن، قد يكون مُتعسفاً إلى حد كبير، فالجمال فى جوهره وبذرته الأولى محتشد وثرى بالوظائف.

لقد عبر (جهان) عن هذا بقوله: «لم أكن خائفاً من أن يصرفنى البعد الجمالى فى الأقنعة عن القيم التعبيرية الأخرى، وكلما شعرت أننى ازددت اقترابا من جماليات اللوحة، كلما كانت أعمق، وأكثر ثراءً وإيحاءً بدلالاتها الرمزية والأسطورية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذلك أن الفنان لا يصوغ شيئاً سوى التجسيد اللونى للهواجس اليومية، والأفعال الباحثة عن إيقاعها، ووقائعه الباحثة عن دورها داخل السياق التشكيلى وليس بالضرورة أن يقع الفنان فى مأزق إحالة المعاش يومياً، على نحو جمالى، بإحالة صياغاته للاشتباكات اليومة إلى وقائع جمالية محددة القسمات».

ويعترف جهان بأنه يريد للمشاهد أن يلتصق ليرى المسافة التى يقطعها الفنان من التسمية إلى فضاء الأقنعة، فعكفت على إعداد قراءة بيو جرافية تاريخية ونفسيه، وفلسفية، فكانت المحصلة أن قدمت نقداً للذات وللآخر ونقضاً لسمات أخرى كثيرة للذات نفسها. حيث لا يوجد إنسان إلا ويرتدى القناع لقد حرصت على إيجاد مناخ حاشد للوعى لأتهيأ للعمل فى ظل المعطيات التى حصلتُها من القراءة والتأمل البصرى».

تؤمن العقلية البدائية بأن الاهتزاز هو أبو الأشياء جميعاً، فعلى أى نحو يستدعى الفنان هذه الدلالة تشكيلياً؟ أو الأحرى على أى نحوٍ سيجعل للوحة إيقاعها الخاص؟ وما طبيعة هذا الإيقاع؟

لاشك أن هناك جزءاً من مفهوم الفنان للإيقاع، والذى بدوره يتسرب إلى أدائه، فهناك إيقاعات متوازية ساكنة، وهناك إيقاعات متوترة صاخبة وهناك إيقاعات تتمتع بهارمونية مريحة.

وتظل المسألة ملغزة إلى حد كبير، عندما نتحدث عن الإيقاع فى اللوحة التشكيلية لأنه لا يعطى نفسه خارجياً، كما لو كانت أصواتاً موسيقية مستترة، بل إن هناك مجموعة متكاثفة من الأصوات والروائح والألوان. الإيقاع ليس لوناً وليس صوتاً أحادياً، وليس مجرد رائحة قبض التبخر فهذا الكل لا يتبع الإيقاع النفسى للفنان، وإنما إيقاع الفنان جزء من الإيقاع الكلى للوحة، نحن داخل نطاق الماورائية المفترضة فى مخيلة الفنان حيث الزمن الفنى طرفاه الزمن النفسى للفنان وزمن انخراطه فى العمل وبين الطرفين يتشكل الزمن الفنى فى اللوحة إن الزمن الذى استغرقه الفنان حاضر وطاغ على قسمات اللوحة لكن الإيقاع ليس مرادف الزمن، إنما الزمن بعدٌ ضمنى فى القناع وأحد حواشيه.

وهناك مجموعة حيل وألاعيب حاول بها الفنان أن يقبض على إيقاع القناع فبدت الضربات المضيئة والخطوط الرفيعة فى نسيج اللوحة كما لو أنها دقات طبول، ولحظات الصمت تحتويها من جميع الجهات، وكما لو أن اللوحة توجز نفسها فى مجموعة ومضات ضوئية منفصلة تحقق الإرباك للعين، ولا تريح الباحث عن هارمونية مستقرة، ودلالة أحادية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نـــورا أمـــــين

غير صالح للاستعمال

كالفرح الزائف، تعانقنى بكلمات مكرورة وزائلة. تجلس أمامى وتتأملنى فى عجالة، ثم تقرر أننى لم أتغير البتة. ربما الجسد الأبيض البض صار أسمر نحيفا، لكنى مازلت فى عينيك كما كنت منذ قرابة الثلاثة أعوام: امرأة البحر مثلاً كما يحلو لك أن تسمى نساءك، أو المرأة - الطفلة كما تقول أسطورتك، أو مجرد امرأة «مألوفة». تحدثنى عن أيامك الماضية، عن نسائك وخمرك وعملك وتختلس النظر إلى وجهى من زوايا تعرفها وحدك، ثم تكمل الملامح بالخيال الذى تسوله لك ذاكراتك: كذا أكون فى لحظة نشوتى، هكذا أبدو وأنا أصفف شعرى، أو كذا كان حالى وأنا أحمل طفلنا فى أحشائى. وتبتسم فى مكر. ربما لأنك الوحيد الذى يستطيع الولوج إلى ذلك الكيان الذى لم أعد أعرفه. فهل مازلت حيًا رغم كل شىء؟!

تجىء من بلادك النفطية البعيدة متدثرًا بالقميص البنفسجى الذى يحميك من الشرور (شرورى؟!)، والبنطلون الأسود الذى يدارى امتلاك الجديد. تقول: «المال يشد أزرنا»، وتعبث بعصبية فى المفاتيح الذهبية التى حتماً تملك الدخول إلى شقة فارهة وسيارة فارهة وحياة فارغة (من الصراع الطبقى الذى حملتُ إثمه وحدى لأنى يومًا كنت تلك «البرجوازية الصغيرة»!). يبدو أنك أصبحت تنام نومًا مستريحًا فى ظل جهاز التكييف الأمريكى، لاتتساءل عن الغد، لا تلعن شارع فيصل المكدس بالبشر، لاتبكى حظك التعس فى الحياة. صرتَ بلا شك أهدأ بالاً وأقل صخبًا. نثرثر إذن عن أحوال الثقافة وعن مكافآت النشر كزميلين يساريين («مطلَّقين»!)، بينما عيناك تمرر إلىَّ شعوراً بأن لقانا ما كان ينبغى أن يكون هكذا.

لذلك فأنا آمر عيَّنى بالتجوال على الجدران والسقف وفوق الأرضية والطاولة حتى لانصطدم بالذاكرة، أو نتراقص فوق الحبال المشدودة بين عيوننا. يترسخ إحساسى بالزمن الذى قد مر. والأمل الذى قد مر. لم يعد فى الإمكان أن أراوغك، أن أتسلق ضفائرك وأقفز إلى داخلك على حين غرة. تكفلت الأعوام بترويضى وتهذيب خيالى، فلم أعد ألتقط الرغبات وأطلقها، صرت أتجنبها، أو أربت عليها فى حسرة ثم أودعها إلى جوار أقرب حائط قبل أن تتفتت.

من هنا فالأولوية للحفاظ على تناسب جرعات الكلام والصمت، حتى لانسقط فى الفخ المنصوب ونرنو إلى ذاكراتنا . وتآلفنا...

تخفف صرامة الموقف بسيجارة فاخرة تقدمها لى، فأتشبث بها رغم أننى توقفت عن التدخين منذ زمن طويل. تناولنى الولاعة لأنك تعرف أننى أفضل أن أشعل سجائرى بنفسى، فأردها إليك ـ محملة بروائح العطور النسائية المتضاربة ـ بعد أن تكون قد أدت الغرض. النفس الأول ينبغى أن نحتاط له، وأن نستجمع شجاعتنا لنبتلعه، ثم ننفث من أفواهنا مع بقاياه غبار الألم المترامى أسفل الرئتين، إليك إذن بعض منك، حتى يكتسى وجهك بضباب الحانات، وأبدو كامرأة تجيد التدخين وتعرف كيف تلملم رفات الرجال من داخلها وتنثرها فى الهواء. هكذا أعينك فى خيالك فلا ضرر من بعض التضامن المؤقت، والفرصة ربما لاتسمح لنا فيما بعد. فلأعيد لك سيجارتك حتى نتبادل الأنفاس ويصبح الفلتر التعس محلاً لتبادل القبلات المتوترة. نسيت أنا مذاق فمك، لكن الفلتر المحايد أعادنى إلى ذلك الإحساس الدفين بحواس عتيقة يبدو أنها تخصك: رائحة رجل أسمر غزير العرق، أنفاس تتردد داخل نفس الجسد لأربعين عامًا، ومزيج من حماس وتبغ وخمر وثرثرة متقطعة. يمكنك أن تستعيد ذلك أيضًا أو أن تسحبه مع النفس القادم، ويمكننى أن أقضم الفلتر عندما يحين دورى فلا تهنا باستكمال مشهدنا فى الفراش عندما كنا «نصنع التاريخ» ونشحذ لك خيالك للأيام النفطية هذه. لكنى لن أفعل لأن السيجارة الفاخرة انتهت من تلقاء نفسها، وأسرع مما كنا نظن.

ومع ذلك فقد أفلحتُ فى ستر الصخب الذى يحيطنا، وقاربت بين مقعدينا. الآن تستطيع بقليل من التردد الذى أنافسه، أن تطلق مابداخلك...

«تعرفين أننا كنا شركاء رائعين؟ لم أحظ بامرأة مثلك فيما بعد. فهل مازلت تذكرين؟»

أذكر جيدًا أنك كنت معلمى الأول (والأخير؟). على يديك عرفت كيف أنتشى. كيف أستسلم للذة. كنت صبوراً ومتفائلاً مع فتاة تسبقها بأربعة عشر عامًا وخمسمائة امرأة. منحتنى خبرتك فى سخاء. وبعض الحب من آن إلى آخر. ثم زهدتنى قبل أن تنتفع بتعاليمك، فقد كان هناك تلاميذ آخرون فى الانتظار، اعتبرت أنا أن الأمر منته هكذا، وقررت قرارًا عنيدًا: أن

أستبقى فى أحشائى قطرات منك لأصنع بها طفلاً يلازمنى، يكسر طوق الوحدة الأبدى والفقد، لايملنى أو يزهدنى. وأكون أنا معلمته. ربما أنك لم تحظ حقًا بامرأة مثلى فيما بعد، لكنك بالتأكيد حظيت بنساء عديدات أفضل منى. أما أنا فقد حصلت على بعض ملامح منك متناثرة فوق جسد طفل وليد لاتدرى عنه شيئًا. حدثتنى فى الهاتف الدولى بعد مولده بأسبوع لتستعلم عن اسمه، ولم تكن موجوداً عند الختان، أو عند استصدار شهادة الميلاد التى جمعت اسمينا للمرة الثالثة من بعد ورقتى الزواج والطلاق، ولا فى العيد الأول لمولده الذى مر من دون أن يعرف كلمة «بابا». أرسلت إلينا مالاً لا بأس به حتى «تشد أزرنا»، ثم بعض الأشعار ـ إلى الطفل الذى يحمل اسمك ـ التى توحى ببعض الندم. صرنا متلازمين: أنا وطفلنا. فى النهار والليل يرضع اللبن من ثدى ويذكرنى بشهوتك للحياة، ثم ينام بين ذراعَى وتنتظم حركة تنفسه على إيقاع الحواديت التى كنت تحكيها لى قبل النوم. وأحيانا يؤتى تعبيرات بوجهه تجعله صورة مصغرة منك. العن حظى التعس الذى قذف بك من جديد إلى فراشى بينما صرت بعيدًا عنى آلاف الأميال والسنين. انقم على الجينات الوراثية التى أبت أن تمنحنى طفلاً مطابقا لى بينما لك من الأولاد كثيرون يشبهونك، (آخرون قادمون؟!). كنا شركاء رائعين بالقطع، لكن السجائر بيننا نفدت أسرع مما كنا نتوقع. لذلك فلا داع الآن كى نبتلع الهواء ملفوفا فى رقائق الأمل. الأمل فى أن يجتمع الكائن الصغير الذى تكون من دمائنا، بين جسدينا فى فراش دافئ وثير. فى أن أحب التشابه بينكما ولاأتقبله فحسب لأن المرأة لاتملك إلا أن تحب وليدها الذى خرج من جوفها. فى أن يصبح الوليد حلقة وصل للقائنا تمتد حتى بعد موتنا بدلاً من أن يكون تذكرة بالفقد والندم. لأن الذى نفد بيننا لن يلده جسد وليدنا ـ ذلك الذى يمتص منى قطرات الحياة ليهبك وجهًا متجددًا فى الزمن ـ ولن يتمكن من تثبيت حبى فى قلبك لمجرد أن عينى اللتين فى رأسه تحتلان وجها بلون سمرتك...

«لم أكن معلمك. ولم أزهدك لأجل صفوف التلاميذ. كنا حبيبين. لكن الأمور لم تسر على هوانا.»

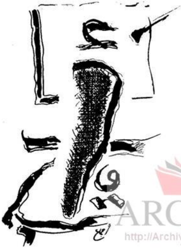
أجل. ومازالت علاقتنا أكثر علاقة حميمة مررت بها فى حياتى. لم يلمسنى رجل بعدك، وربما لن تكف أشباحك الليلية عنى إلا إذا حدث ذلك. لكن انظر إلى ما انتهينا إليه: رجل فى الأربعين يراهق بانتظام ثم يشكو الحياة التى تصارعه و«الأمور» التى لاتسير وفق هواه. ينجح فى تحقيق كل ما يرجوه، وفى تضميد بعض إحباطات الماضى، ويأمل الحصول على طفل جاهز وأم انهكت قواها حتى تربيه وحدها وتصنع لهما مستقبلاً متواضعًا. وامرأة عجوز تحقد على السنين التى مرت، والخيارات التى مرت، تفتقد الحياة والأمان والرغبة، وتشفق على الذى يجىء فماذا ننتظر من هذا الثنائى الرائع؟! أن يتعانق فتنجلى ذاكرته الغرامية؟ أم أن يمارس الحب بمساعدة الذاكرة التى يسولها له خياله فيسقط الماضى وتبدأ أسرة جديدة سعيدة بلا آثام؟!

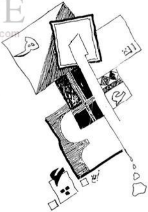
لم يعد بالإمكان ان نغمض عيوننا عما نكرهه. لم يعد بالإمكان ان يقودنا خيالنا أو رغباتنا المجنونة كما كان الحال. ولم تعد ثقافتنا تسمح لنا بأن نتعايش فحسب لتربية الطفل الذى بيننا، فاكون المرأة المضحية بانوثتها التى تخدع ابنها وتمارس اللعبة البرجوازية العتيقة إرضاء للمجتمع مثل جميع امهاتنا الطيبات. ولأن الرجل المألوف، هو الرجل المتاح، والرغبة التى تعودنا انكسارها أفضل من تلك التى سوف نتكشف هشاشتها فيما بعد. لا. لن أدع رغبتنا المشتركة - الحارقة - فى البكاء تجمعنا مرة أخرى، لأنه بعد استنفاد الدموع سوف تعود الأمور أكثر شراسة لأنك - ايضًا - لم تتغير البتة رغم المظاهر الخادعة. وسوف أكتفى بالبكاء فى دورات المياه كلما فاضت الجفون، بينما تجففها أنت بتبغك ونسائك وخمرك وأموالك. لترجع إذن إلى سلسلة مفاتيحك لأنى لن أستطيع أن أحل محلها، ولتنس اللقاء والطاولة والمقاعد التى يمكننا أن نعلبها جميعًا فى صناديق «الذاكرة الخائنة»، تلك التى تعبئ فيها حقول الفيوم التى ولدت فيها، وبيت الزوجية الذى مكثت فيه وحدى وتخيلت وسائل استعادتك أو تدميرك.

تمسح بيدك على شعرك لتدارى الأسف، ويتلون صوتك وأنت تحاول أن تسحب كلماتك خوفا من أن امسكها عليك أو أن امررها بين زملائك المثقفين أو أن استكملها فى خيالى. اطمئنك بابتسامة قديمة دون أن انظر إليك، فهذه مهمة عادة ما تفلح فيها وحدك. وأستطيع أن أستشعر راحة داخلية ما لديك لأنك قد أرحت «ضميرك» أو ذاكرتك التى تقسو عليك. لم يبق إذن إلا أن تخرج بطاقتك الائتمانية وتدفع بها حساب مشروبين لم نتناولهما. ثم تحمل حقيبتك التى نجحت فى الحفاظ عليها خاوية من الأعباء، وتهندم قميصك مستعدًا لتوديعى. أنهض فى تخاذل يليق بامرأة قطعت لتوها كل خطوط العودة. والأسرة. اصحبك إلى خارج المقهى فألتفت إلى أن القمر بدر كليلة لقائنا الأول. ألتفت إليك لتلتقى جميع عيوننا للمرة الأولى. أثبت ناظرى فى حدقتيك فتشيح بوجهك لأنك تخجل من عرينا الآن وسط الطريق العام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكنى أرغمك على مواجهتى بمصافحة مفاجئة فيتسلل بعض الشجن من طرفى عينيك لينهى ألعاب المراوغة بيننا. ويسكن ذاكرتى. نبتسم فى مرارة. ونتعانق فى نقطة هوائية على عتبة البكاء. ثم تنساب بعض اللقطات والروائح والملامسات من ثقوب صناديق خيالاتنا، وتنحدر فى المسافة - الضيقة - الفاصلة بيننا. فتحتويها. تتساقط اليدان بعد إنهاء المصافحة، ومعها هلاوس إمكان النجاح وترميم الحب، وتعديل «الجمل الاعتراضية» وكونك «أصبحت غريبًا عنى». أبتعد عنك وأتركك تتأملنى وفق هواك. أكمل السير فى همة لأن طفلنا فى انتظارى - ذلك الذى لايمكن محوه - أما الحب فزائل كالفرح الزائف، ككلماتك الاستثنائية، كخيالنا الذى أصبح غير صالح للاستعمال، ككتابتنا التى حتمًا تؤجل الموت وتؤكده.





من أعمال الفنان المغربي «إجماع»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

آلان تورين
ت: أنور مغيث

اتجاه التاريخ
بين تأكيد الحداثة ونفيها

النزعة التاريخية

كانت النتيجة للتحديث الاقتصادى المتسارع، هى تغيير مبادئ الفكر العقلى إلى موضوعات اجتماعية وسياسية عامة. فبينما كان القادة السياسيون والمفكرون الاجتماعيون فى القرن السابع عشر والثامن عشر مشغولين بالنظام والسلام والحرية فى المجتمع، انشغل المفكرون طوال القرن التاسع عشر وجزء من القرن العشرين بتحويل القانون الطبيعى إلى إرادة جماعية. وتمثل فكرة التقدم أفضل تعبير عن هذا التسييس لفلسفة التنوير. لم يعد الأمر مقتصرا على إعمال العقل وإزالة ما يعرقل مسيرته، ولكن يجب السعى إلى الحداثة والرغبة فيها. ويجب تنظيم مجتمع خلاق لها، متحرك ذاتيا. ولكن الفكر الاجتماعى فى هذه المرحلة مازال يسوده التماهى بين الفاعلين الاجتماعيين والقوى الطبيعية. والأمر صحيح بالنسبة للفكر الرأسمالى، الذى يكون بطله هو المستثمر المحكوم بالبحث عن الربح، وكذلك بالنسبة للاشتراكى الذى يعتبر الحركة العمالية الثورية تعبيرا عن القوى المنتجة التى تسعى للفكاك من أسر العلاقات الرأسمالية فى الإنتاج ومن تناقضاتها. يميز التحرر السياسى والاجتماعى العودة إلى الطبيعة والوجود، بفضل العقل العلمى الذى يسمح بجمع شمل الإنسان والكون.

كان كوندرسيه يعتمد على تقدم العقل الإنسانى لضمان السعادة للجميع، أما فى القرن التاسع عشر فتعمل التعبئة الاجتماعية والسياسية وإرادة السعادة كمحركات للتقدم الصناعى. ينبغى العمل والانتظام والاستثمار من أجل خلق مجتمع تقنى يولد الوفرة

والحرية. كانت الحداثة فكرة ثم أصبحت إرادة دون أن تنقطع الصلة بين أفعال الإنسان وقوانين الطبيعة والتاريخ، وهو ما يضمن استمراراً أساسيا بين قرن التنوير وعصر التقدم.

يرجع ذلك فى نظر الفكر الفظ، إلى نجاح الفكر الوضعى، أى بالتالى إلى انحلال للذاتية فى الموضوعية العلمية التى تتخذ من العقل مركبة لها. شهدت النزعة العلمية نجاحا كبيرا فى الحياة الثقافية حتى بداية القرن العشرين، أى حتى قامت العلوم الاجتماعية بالقطيعة مع هذه النزعة وخصوصا مع **فيبر** فى ألمانيا **ودور كايم** فى فرنسا وعملهما الذى استأنفه **سيمياند** Simiand ثم بعد ذلك **مارك بلوخ** Marc Bloch ولوسيان **فيفر** Lucien Febvre عبر مناقشات مشهورة كانت أعمق فى ألمانيا منها فى فرنسا. تلك النزعة العلمية التى كانت تعتقد أنه من خلال وقائع محددة وواضحة يمكننا استخراج قوانين التطور التاريخى.

ويعتبر الفكر التاريخى ذا أهمية كبرى سواء كان هذا الفكر مكتسبا طابعا مثاليا أم لا وهو الفكر الذى يطابق بين التحديث وتنمية العقل الإنسانى وبين انتصار العقل والحرية، وبين تكوين الأمة والانتصار النهائى للعدالة الاجتماعية. تشكل العلاقة بين النشاط الاقتصادى والتنظيم الاجتماعى، بالنسبة للبعض، البنية التحتية التى تحدد كل مظاهر الحياة السياسية والثقافية، وهذا تصور قد ادخل نوعاً من الحتمية الاقتصادية، ولكن الأهم منه هو التأكيد على وحدة كل أشكال الحياة الجماعية باعتبارها مظاهر دالة على قدرة أو إرادة للإنتاج الذاتى أو للتحول الذاتى للمجتمع.

لقد ابتعد الفكر الاجتماعى عن مثل هذه النزعة التاريخية بشكل بالغ العنف وخصوصاً فى العقود الأخيرة، لدرجة أننا نسينا تقريبا مغزى هذه النزعة، وسيكون من التهور أن نلقى بها كلية إلى "مزبلة التاريخ" كان الفكر السابق يتساءل عن طبيعة السياسة والدين والعائلة وخصوصاً القانون، وبالتالى عن العلاقة السببية بين هذه الأنساق الواقعية المتعددة. هل تتحكم الأفكار فى السياسة أم أن السياسة يحددها الاقتصاد؟ ما هى أسباب انتصار أمة من الأمم أو أسباب انهيار الحضارة الرومانية؟ تستبدل النزعة التاريخية بهذه الأسئلة تحليلاً للظاهرة حسب وضعها فى محور يمتد من التراث إلى الحداثة. الفكر الماركسى نفسه ليس حتمية اقتصادية بقدر ما هو رؤية للمجتمع باعتباره منتجا بواسطة ممارسة العمل وبواسطة التناقض بين التقدم العقلانى للقوى المنتجة والربح، بين اتجاه التطور التاريخى ولا عقلانية المصلحة الخاصة، وصورة الشيوعية التى يقدمها ليست صورة مجتمع عقلانى راشد ولكنها صورة لمجتمع يأخذ كل فرد فيه حسب حاجته. يخضع الفكر التاريخى فى أشكاله كافة لمفهوم الكلية Totalie الذى يحل محل مفهوم المؤسسة والذى كان مركزيا فى الفكر السابق، ولهذا أرادت فكرة التقدم أن تفرض التطابق بين النمو الاقتصادى والتنمية الوطنية، فالتقدم هو تكوين الأمة كشكل ملموس للحداثة الاقتصادية والاجتماعية كما يشير إلى ذلك المفهوم الألمانى للاقتصاد الوطنى، وكذلك الفكرة الفرنسية عن الأمة المرتبطة فى الفكر الجمهورى والعلمانى بانتصار العقل على التراث ولقد تبنت هذا الموضوع الأيديولوجية المدرسية للجمهورية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الثالثة*، والتى لم تهدأ إلا فى النصف الثانى من القرن العشرين. لا تنفصل الحداثة إذن عن التحديث، وهكذا كان الأمر فى فلسفة عصر التنوير، ولكنه اكتسب أهمية أكثر فى قرن لم يعد التقدم فيه هو تقدم الأفكار ولكن تقدم أشكال الإنتاج والعمل، حيث يقوم التصنيع والعمران وامتداد الإدارة العامة بتغيير حياة أغلب الأفراد. تؤكد النزعة التاريخية أن حركة المجتمع تجاه الحداثة هى التى تفسر طريقة عمله الداخلية. كل مشكلة اجتماعية هى فى التحليل الأخير صراع بين الماضى والمستقبل.

إن مسار التاريخ هو فى الوقت نفسه وجهته وولادته، لأن التاريخ يميل إلى انتصار الحداثة التى هى عبارة عن تعقد وفاعلية وتفاضل، أى ترشيد وعقلانية، وهى فى الوقت نفسه ارتقاء لوعى هو عقل وإرادة يحل محل الخضوع للنظام القائم وللتراث لقد تمت مواجهة الفكرة التاريخية عادة باعتبارها غير إنسانية، إذ كانت متهمة بتبرير السلطة المطلقة لقادة الاقتصاد والمجتمع على الأفراد. ولكن سيكون من الخطأ أن نختزل ذلك إلى مجرد خضوع حياة الأفراد وفكرهم لقوى اقتصادية غير شخصية. كانت النزعة التاريخية فى أفضل نتائجها وأسوئها نزعة إرادية أكثر منها طبيعية. بهذا المعنى تكون فكرة الذات المتطابقة مع اتجاه التاريخ، بارزة خصوصاً فى القرن التاسع عشر، قرن الروايات الشاعرية والملحمية، فى حين أنها كانت مهملة من قبل فلاسفة القرن الثامن عشر وأثارت ريبتهم بسبب أصولها الدينية.

ونرى هنا تيارين من الفكر يندمجان، المثالية والمادية، فيما وراء التعارض القديم بين العقل والدين، وبين أخلاق المسئولية وأخلاق العقيدة، وبين عالم الظواهر وعالم الأشياء فى ذاتها. إن الأولوية تكون لوحدة الممارسات ولإنتاج المجتمع والثقافة فى إطار أمة مندمجة بكاملها فى عملية تحديثها إن فكرة الحداثة تنتصر ولا تترك شيئاً يبقى بجانبها هى لحظة مركزية فى التاريخ تصورنا فيها أنفسنا بطريقة تاريخية.

كيف تم هذا الاندماج؟كيف اتحد تراث لوك وروسو، وليبرالية المدافعين عن حقوق الإنسان وفكرة الإرادة العامة؟ كيف انتفى انفصال هذين الاتجاهين فى القرنين السابع عشر والثامن عشر وحل محله نظام موحد للفكر، بواسطة اعتقاد فى التقدم الذى أصبحت له قوة تحريك الدين وبداهة الحقيقة العلمية؟ السبب الرئيسى فى هذا التحول هو الثورة الفرنسية وليست الثورة الصناعية. فهذه الأخيرة تدعم فكرا تطوريا بل حتى وضعيا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن الثورة الفرنسية هى التى أدخلت فى الفكر وفى التاريخ مفهوم الفاعل التاريخى، وفكرة لقاء شخص أو فئة اجتماعية مع القدر، وكذلك فكرة الضرورة التاريخية وكل هذا تم خارج السياق الدينى الذى تسوده الفكرة اليهودية للشعب المختار. إن الثورة التى غيرت فرنسا لم تكن فرنسية محضة فى حين أن الثوة المجيدة فى عام

* بدأت الجمهورية الثالثة فى فرنسا بعد هزيمة الامبراطورية الثانية التى أسسها نابليون الثالث أمام الجيوش الألمانية عام ١٨٧١، بعد سقوط كميونة باريس.. وانتهت عام ١٩٤٠ مع غزو ألمانيا النازية لفرنسا. وفى أثناء حكم هذه الجمهورية تم تطبيق مبدأ التعليم المجانى العلمانى فى فرنسا بأسرها وتم الفصل رسميا بين االكنيسة والدولة .

١٦٨٨. كانت وستظل إنجليزية محضة. إن رجال هذه الثورة سواء من قطعوا الرءوس أو من قطعت رءوسهم، سواء ثوريو الأيام الأولى أو جنود العام الثانى، دون أن ننسى **بونابرت** الذى تحول إلى **نابليون*** كل هؤلاء كانوا شخصيات ملحمية تتجاوز دلالاتها التاريخية شخوص الأفراد الذين عاشوا جميعاً فى فترة قصيرة، المواجهة بين ماض من آلاف السنين ومستقبل يعد بالقرون كيف يمكن فى موقف كهذا الحفاظ على انفصال الموضوعية الطبيعية والذاتية للإنسانية؟!

تحتل فكرة التقدم مكاناً وسطاً بين فكرة العقلنة وفكرة التنمية، وهذه التنمية تعطى الأولوية للسياسة، أما العقلانية فتمنحها للمعرفة. فكرة التقدم تؤكد على تطابق سياسات التنمية وانتصار العقل، إنها تعلن تطبيق العلم على السياسة وبالتالى التطابق بين الإرادة السياسية والضرورة التاريخية.

إن الاعتقاد فى التقدم يعنى حب المستقبل الذى يتسم بالسعادة والضرورة معاً. وهو ما عبرت عنه الأممية الثانية** التى انتشرت أفكارها فى معظم بلاد أوروبا الغربية بتأكيدها أن الاشتراكية سوف تنبثق من الرأسمالية، عندما تكون الرأسمالية قد استنفدت قدراتها على خلق قوى إنتاج جديدة. وأيضاً ستنبثق بدعوتها للفعل الجماعى للعمال وبنشاط المرشحين الذين يمثلونهم. هل نسمى ذلك مستخدمين أحد تعبيرات **نيتشه** الشهيرة الحب القدرى Amor fati؟!

طبقاً لهذه الرؤية تكون الصراعات الاجتماعية هى بالأساس صراع المستقبل مع الماضى. ولكن انتصار المستقبل لايكفله تقدم العقل فقط ولكن النجاح الاقتصادى ونجاح الفعل الجماعى أيضاً. هذه الفكرة تشكل جوهر كل اعتقاد فى التحديث وقد أراد عالم الاجتماع الكبير **سيمور مارتن لبست** Seymour Martin Lipset أن يثبت أن النمو الاقتصادى والحرية السياسية والسعادة الشخصية تسير معاً خطوة بخطوة. هذا الاتساق هو ما يسمى بالتقدم ولكن كيف يتحقق هذا التقدم؟ أولاً بترشيد العمل، وهو ما كان المهمة الأساسية للصناعة من **تايلور** و**فورد** حتى **لينين** الذى كان تلميذاً متحمساً لهما. ثانياً بنشاط للسلطة السياسية التى تحرك الطاقات - وهو مصطلح من الفيزياء - من أجل الإسراع بالتحديث. وهو ما يفترض ربط التراث والانتماءات الإقليمية باندماج وطنى قوى. هذه الصلة بين العقل والإرادة وهذا الربط للفرد بالمجتمع وبتحديث الإنتاج وبقوة الدولة. يسمح بتحرك جماعى لم تستطع الدعوة النخبوية للعقلانية تحقيقه.

* بونابرت، هكذا كان اسمه عندما كان جنرالا فى جيش الثورة، أما نابليون فهو اللقب الذى منحه لنفسه عندما فرض حكمه على فرنسا وحولها إلى امبراطورية وتحول بذلك من بونابرت إلى نابليون الأول.

** أسسها إنجلز فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر، وتهدف إلى الجمع بين الاشتراكية والديموقراطية والعلم. انضمت لها اغلب الأحزاب الاشتراكية فى أوروبا ثم خرج عليها لينين بعد تاييد احزابها لدولها فى الحرب العالمية الأولى وأسس الأممية الثالثة. وتعتبر مجموعة الاشتراكية الدولية التى تضم الأحزاب الاشتراكية الحاكمة فى اوروبا حاليا امتدادا لهذه الأممية الثانية.

الثورة

ارتبط الفكر التاريخى بالفكرة الثورية ارتباطاً وثيقاً تلك الفكرة التى كانت حاضرة منذ البداية فى الفكر الحداثى، ولكنها بعد الثورة الفرنسية، شغلت موقعاً مركزياً لم تتركه إلا بخروج عديد من بلاد وسط أوروبا وشرقها من النظام الشيوعى فى عام ١٩٨٩. وتجمع الفكرة الثورية بين ثلاثة عناصر: إرادة تحرير قوى الحداثة، والنضال ضد نظام قديم يعرقل التحديث وانتصار العقل، وأخيراً تأكيد الإرادة الوطنية التى تتطابق مع التحديث. لا توجد ثورة إلا وهى تحديثية وتحريرية ووطنية. يضعف الفكر التاريخى أكثر حتى فى قلب النظام الرأسمالى، حيث يتحكم الاقتصاد فى التاريخ، وحيث يمكن الحلم بفناء الدولة، ولكنه على العكس بصورة أشد يقوى عندما تطابق أمة بين نهضتها أو استقلالها مع التحديث، كما كان الأمر فى حالة ألمانيا وإيطاليا، قبل أن يمتد إلى عديد من بلاد أوروبا والقارات الأخرى لم يهتم بالنزعة الكونية لعصر التنوير إلا بعض النخب وأحياناً بعض المحيطين بالملوك المستنيرين فكرة الثورة تقيم أمماً أو على الأقل تقيم طبقة وسطى. وقد أصبحت فرنسا هى النموذج لهذه الحركات الثورية الدولية على الرغم من أنه فى ألمانيا قد تطورت حركة سياسية ثورية بصورة واسعة وعلى الرغم من أنه فى روسيا قد نشبت الثورة التى كان لها أثر عميق على القرن العشرين، إلا أن "الثورة الكبرى" فى فرنسا قد ربطت بقوة كبيرة بين تحطيم النظام القديم وبين انتصار الأمة التى قهرت الأمراء المتحالفين وأعداء الداخل وهى رؤية سياسية قوية لدرجة أننا نشعر بتأثيرها حتى اليوم، رغم أن الموقف السياسى والثقافى والاجتماعى قد تغير بعمق. لقد استمر مثقفون وسياسيون فى الدعوة للقومية الثورية التى بدونها لم يكن ممكنا بحال تصور التحالف الغريب بين الاشتراكيين والشيوعيين من ١٩٧٢. حتى ١٩٨٤*. وإن شاب هذا التحالف بعض الانقطاع.

هذه الأفكار التى هى فى «ذات الوقت» مشاعر، وتوجد مجتمعة بشدة لدى **ميشليه**** Michelet من مدخل إلى التاريخ الكونى" (١٨٣١) إلى الشعب (١٨٦٤) وإلى «تاريخ الثورة الفرنسية» (١٨٥٢ - ١٨٥٣). لا يوجد لديه موضوع أهم من تاريخ فرنسا كشخصية وكأمة ضحت بنفسها من أجل العدالة. وحماسته للثورة الفرنسية تأتى من كونها إنجازاً للشعب الذى انقذ الحرية فى فالمى Valmy وجيماب Jemmapes وأكثر من ذلك الذى وحد العقل والإيمان فسمح بذلك بانتصار الحرية على القدر وانتصار العدالة على فكرة الرحمة الإلهية كما قال هو حرفياً. ومنذ عام ١٨٤٣ لم يصبح ميشليه معاديا لرجال الدين فقط. وهو العام الذى صدر فيه كتابه ضد الجزويت. ولكن أصبح معاديا للدين نفسه، لقد ترك أبحاثه حول العصور الوسطى وتحمس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* يشير المؤلف هنا للتحالف الذى تم تحت شعار وحدة اليسار بين الحزب الشيوعى والحزب الاشتراكى وبعض المجموعات اليسارية فى فرنسا هذا التحالف الذى على إثره شارك الشيوعيون فى أول حكومة تتشكل فى عهد الرئيس ميتران.

** (١٧٩٨ - ١٨٧٤) مؤرخ فرنسى تميز فى أعماله بأسلوب أدبى يعتمد على السجع والمجاز وبحماسه للثورة الفرنسية انطلاقا من نظرة تطورية رومانتيكية للتاريخ.

لدراسة عصر النهضة قبل أن يكرس جهده للثورة الفرنسية. ولكنه فى حديثه عن العصر الحديث لايتكلم إلا عن الإيمان والحب، وعن الوحدة الموجودة فيما وراء صراع الطبقات، وحدة فرنسا ووحدة الوطن التى يجسدها أفضل تجسيد عيد الاتحاد الوطنى فى ١٤ يولية ١٧٩٠ . وإذا أضفنا إلى ذلك أن الشعب لا يصنع العدالة والحرية إلا عبر التضحيات وعبر دمه المسكوب، نجد أن كل الموضوعات الجوهرية فى الفكر التاريخى موجودة فى كتاباته التى تنتمى بالقدر نفسه إلى فلسفة التاريخ وإلى التاريخ: الاعتقاد فى التطور باتجاه الحرية، وفى المطابقة بين العدالة والأمة الفرنسية، وفى البحث عن وحدة الوطن فيما وراء التمزقات الاجتماعية، وفى الحلم بدين جديد قادر على توحيد المجتمع. ليست الثورة قطيعة وتوقفا ولكنها على العكس من ذلك حركة التطور التاريخى نحو الحرية. الحداثة هى مملكة الحب والعدالة، هى إعادة تواؤم أجزاء من كل؛ كل لا يمثل فقط حصيلتها مجتمعة، ولكن يمثل الغاية التى يسعى لها كل جزء.

وتظل الفكرة الثورية، حتى فى أكثر أشكالها اعتدالا، دافعة إلى الحركة الأكثر تكيفا أى الأقوى كيف يمكن للأغلبية أن تتحمس لأيديولوجية تشيد بانتصار الأقلية؟ على العكس تقوم النزعة التاريخية وتعبيرها العملى، أى الفعل الثورى، بتعبئة الجماهير باسم الأمة والتاريخ ضد الأقلية التى تعرقل التحديث دفاعا عن مصالحها وامتيازاتها. ولقد بين **فرنسوا فوريه** أن فكرة المركزية للثورة الفرنسية وبطلها الأساسى **روبسبير** كانت تأكيدا على أن المسار الثورى طبيعى، وينبغى له فى الوقت نفسه أن يكون طوعيًا، وأن الثورة هى فى الوقت نفسه من فعل الفضيلة ومن فعل الضرورة. ولهذا ينبغى أن يكون الجسم السياسى نقيا كالبلور، وأن يتخلص من كل الشوائب ومن كل الخونة الذين يتآمرون لخدمة الطغاة. تتميز الثورة بسيادة الفئات السياسية على غيرها من الفئات، مما يؤدى إلى إغلاق المجال السياسى، الباحث عن نقائه، محركا قواه ومشهرا أسلحته فى وجه أعداء الداخل، وخصوصا ضد الثوريين غير المخلصين لروح الثورة. وهو ما تجلى فى الأهمية التى حظيت بها الجلسات العامة فى النوادى وفى خطب القادة اليعاقبة التى لا تتضمن أى برنامج، ولكن مجرد دفاع عن النقاء الثورى وعن الحركة الداخلية للثورة وتصفية مستمرة للفاترين الذين يتحولون بالتأكيد إلى خونة. وهو ما يلخصه **فوريه** قائلا: «يتميز المفهوم الفرنسى عن الثورة بتركيزه المهم على السياسة: على قدرة الدولة الجديدة على تغيير المجتمع» وكان قد أكد فى صفحات سابقة أن «الجمهورية تفترض أن الدولة لا تنفصل عن الشعب».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى فرنسا إذن المشاكل الاجتماعية تنفصل عن المشاكل السياسية بصعوبة كبرى، وكان أفضل من راقب هذه الظاهرة ونقدها هو ماركس الذى يشجب «الوهم السياسى» القوى فى فرنسا وخصوصا فى كوميونة باريس ١٨٧١، التى كانت فى أغلبها تقليدا لكوميونة ١٧٩٣ لشغف صناعها بالبلاغة الثورية ويتجرأون على أن يطردوا من صفوفهم أقلية ينتمى لها ممثلو الأممية. لم تختف من فرنسا هذه السيطرة للقوى السياسية على القوى الاجتماعية بعد عام ١٨٤٨ و ١٨٧١، بل توجد هذه السيطرة بتمامها فى البرنامج المشترك لليسار فى ١٩٧٢. كان القرن التاسع عشر قرنا ملحميا حتى لو كنا قد تعلمنا لوقت طويل أن نرى فيه نشأة التصنيع الثقيل.

ومن يتحدثون بصدد هذا القرن عن عصر الثورات لهم الحق فى اعتبار أن هذا التعريف السياسى يحمل من المعانى أكثر من فكرة المجتمع الصناعى. لأن هذه الفكرة تدخل نوعا من الحتمية الاقتصادية التى لا تكشف عن آليات تكوين مثل هذا المجتمع ولكن المفهوم الثورى يؤكد - حتى لو طبق على بلاد لم تعرف القطيعة فى توسعاتها السياسية - على قوة التعبئة فى خدمة التقدم والتراكم والقوة.

لم يسد القرن التاسع عشر الانفصال بين عالم التقنية وعالم الوعى؛ بين الموضوعية والذاتية، ولكنه يكرس نفسه، بجهد غير مسبوق فى التاريخ، لأنه يجعل من الفرد كائنا عموميا، ليس بالمعنى الأثينى أو الرومانى الذى يلحق الفرد بالمدينة ولكن بتجاوز التعارض بين الروحى والزمنى باسم اتجاه التاريخ، أى باسم الرسالة التاريخية لكل فاعل اجتماعى.

هذه رؤية عسكرية أكثر منها صناعية، وتعبئة أكثر منها تنظيما ينبغى إذن البحث فى الحياة الاقتصادية عن تحقيق الذات، الذى إن كان قد قمع، إلا انه لم يلغ كلية. ذلك التحقيق الذى نبهنا إلى احتلاله لمكانة كبيرة فى مرحلة ما قبل الثورة، ولم تستطع عقلانية التنوير أن تحجبه. فالعمل هو الذى يصمد أمام هذه التعبئة العامة للمجتمع أكثر من المصلحة، والعمل يشكل حسب تحليل فيبر رسالة فى الحياة يتصرف باسمها كثير من المستثمرين، وهى أيضا تمثل التبرير الرئيسى للحركة العمالية، لا تنفصل الدعوة للذات فى المجتمعات الصناعية عن صراعات العمل. فرب العمل يرى نفسه رمزا للعمل وللعقل فى مواجهة المأجورين رمز الروتين والكسل، فى حين أن المناضل العمالى يدين لاعقلانية الربح ويدين الأزمات التى تدمر العمل الإنسانى الذى هو القوة المنتجة والتقدمية بامتياز.

لم تتشكل الذات فى التراث المسيحى الطويل إلا عبر تمزق الأنا بين الخطيئة والرحمة الإلهية، وفى المجتمع الصناعى تقوى الذات بتحولها إلى حركة اجتماعية، تخاطر بذوبانها، كما يخاطر الفرد فى الذوبان فى الرحمة الإلهية عندما تصبح هذه الحركة صورة جديدة من صور الدولة وشكلا جديدا للتقدم وللضرورة التاريخية. مرة أخرى لا تتأكد الذات إلا بتكبد مخاطرة الضياع سواء فى قوة شبه طبيعية، أو سلطة تقيم شرعيتها على قوانين طبيعية.

إن تصدى الفاعلين الاجتماعيين لحركة التاريخ الكلية تدفعنا إلى التساؤل: كيف لا يمكن لنا أن لا نشعر بهشاشة التطابق بين النمو الاقتصادى، أى التصنيع، وبين الفعل الجماعى، والاجتماعى والقومى، بين الاقتصاد والسياسة، بين التاريخ والذات؟ لقد انتصر الفكر التاريخى على هوامش الحداثة؛ وفرض نفسه بصعوبة داخل الرأسمالية الصناعية المنتصرة، كما فرض نفسه فى البلاد التى سيطرت فيها المسألة القومية على المسألة الاقتصادية والاجتماعية، أو كانت فى تعارض معها. ولهذا كان الفكر التاريخى فكرًا ألمانيا بالأساس، ثم انتشر بعد ذلك إلى أوروبا الوسطى التى قلبها رأسا على عقب دخول الرأسمالية وتشكل الحركة الثورية. هذا مجال شاسع يمتد من هردر Herder إلى لينين مرورا بماركس، لكنه لا يحوى فى داخله بريطانيا العظمى ولا الولايات المتحدة، ولم يدخل إلى الثقافة السياسية الفرنسية إلا جزئيا. فى الجانب

الخاص بالأمم الخاضعة للامبراطورية النمساوية - المجرية أو الروسية أو في التركية، طغى النضال من أجل الاستقلال على الرغبة الحداثة؛ فالعمال التشيك، عشية الحرب العالمية الأولى، كان عليهم أن يقرروا ما إذا كانوا عمالا أو تشيكا قبل كل شيء، واختاروا الإجابة الثانية، وسيطرت على الحركات القومية في الغالب الطبقات القديمة السائدة أو فئات وسيطة ذات علاقات غامضة مع الحداثة. وفي الجانب الآخر، جانب البلاد «المركزية» ربطت الدعوة للسوق وتركيز رأس المال وترشيد أساليب الإنتاج، فكرة المجتمع الحديث أو حتى الصناعي بالاقتصادي الرأسمالي وفصلت بفظاظة بين الحياة العامة والحياة الخاصة، وبين التحديث والضمير، مانحة بذلك الرجال الممثلين للحياة العامة سيطرة كبرى على النساء، حبيسات الحياة الخاصة، ولكنهن يعوضن الحرمان من الحقوق والسلطة بالتسلط الشديد اللاتي يمارسنه على العائلة وتربية الأطفال.

ظل الفكر والحركات التاريخية في حالة هشة بين الرأسمالية الهمجية والقطيعة القومية؛ وخصوصا في فرنسا التي خضعت لكل من سلطة البرجوازية المالية والدولة القومية والمتسلطة، حيث لم يتمتع المجتمع إلا باستقلال ضعيف، وحيث كان الفكر الاجتماعي تاريخا للأمة أكثر منه سوسيولوجية للحداثة؛ وذلك على الأقل حتى نجاح مدرسة دور كهايم التي تساوقت مع الصعود المحدود لسياسات التضامن.

كان للاندماج الذي أحدثه الفكر التاريخي بين الحياة الخاصة والحياة العامة أثره على الإنتاج الثقافي، فعرف هذا العصر بعصر الرواية: رواية تجمع بين سيرة ذاتية وموقف تاريخي، وتفقد قوتها إذا كانت الشخصية الرئيسية فيها مجرد رمز لتاريخ جماعي، أو إذا عاشت في مجال خاص تماما.

الحداثة بدون ثورة: توكفيل

ينبغي لإنهاء هذا العرض، أن نرسم على الأقل صورة المتمرد على هذه الفلسفة التقدمية للتاريخ. ولا أجد من هو أكثر أهمية من **توكفيل**. لأنه يبدو لأول وهلة كما لو كان يؤمن بفكرة أن للتاريخ اتجاها: فهي ضرورة طبيعية لا مفر منها، تنقلنا من الأرستقراطية إلى الديموقراطية، ومن عدم المساواة والفوارق بين الشرائح والطبقات إلى التكافؤ في الفرص التي هي إلغاء للامتيازات أكثر منها إخفاء للاختلافات. لم يعتقد **توكفيل** أن أمريكا مختلفة عن أوروبا، إلا أنها تحمل بوضوح صورة المستقبل الذي تتقدم نحوه فرنسا وأوروبا، ولكن عبر العديد من التناقضات والتعرجات. ولكن ما إن عبر **توكفيل** عن هذه الفكرة حتى انتقل في الجزء الثاني من كتابه «عن الديمقراطية في أمريكا» إلى معنى آخر لهذا التطور. تؤدي المساواة المتنامية إلى تركيز السلطة وهو ما يفتح بابا للتفكير هو محط اهتمام الأرستقراطيين وكل المرتبطين بالتراث الاجتماعي والثقافي بصفة خاصة: ألا يصبح المجتمع الحديث، بعد أن اقتلع كل الخصوصيات والتقاليد والعادات، جمهرة لاقوام لها، تترك المجال مفتوحا للسلطة وتجاوزاتها؟ يتساءل **توكفيل** لماذا لا تسقط أمريكا في استبداد الأغلبية أو الديكتاتورية. هذا يعود أولا إلى حكومتها الفيدرالية والحكم الذاتي للمحليات واستقلال السلطة القضائية، ولكن مثل هذه التفسيرات لا تكفي لأنها مظاهر للديمقراطية وليست أسبابا لها. يذهب **توكفيل** إذن إلى ما هو جوهري ألا وهو الدين. ففي الفصل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التاسع من الجزء الثانى من المجلد الأول يؤكد أولا أن الدين يقر مبدأ المساواة بين البشر، ثم يمضى بمنطق أكثر تعقيدا فيرى أن يخفف الصراعات بتوجيهه مشكلة الغايات الأخيرة إلى السماء، ويمكننا أن نقول إنه يجعل السياسة دنيوية. لا يعتبر قول **توكفيل** بأن العادات والأفكار هى التى تحدد المساواة التى تحدد بدورها الديموقراطية قولا نافلا. هذه الديمقراطية اجتماعية قبل أن تكون سياسية وثقافية قبل كل شىء تنفصل إذن الاعتقادات والعادات عن التنظيم الاجتماعى والسياسى، وتؤثر فيه، ويمكن أيضا أن تدخل فى صراع مع بعض الاتجاهات داخل الحداثة، إذا كان لهذا الفكر أثر كبير فى انجلترا والولايات المتحدة، فقد ظل على الهامش لوقت طويل فى فرنسا، أليس ذلك لأنه يعارض النظرة الاندماجية والثابتة للحداثة، والصورة المادية للتقدم المتوازى للثروة والحرية والسعادة، هذه الصورة التى انتشرت وفرضت بواسطة إيديولوجيات وسياسات الحداثة!

يرفض **توكفيل** بشكل مطلق الفكرة الثورية التى سادت الفكر الفرنسى، والتى تؤكد وحدة الفعل الإرادى الذى يدفع المجتمع الحديث إلى الحرية والمساواة إنه يوافق على القضاء على النظام القديم، ولكنه يرفض الثورة متفقا فى ذلك مع كثير من المفكرين فى عصره مثل **أوجست كونت** كما سنرى فيما بعد. إنه يميل إلى أفول النبلاء والطوائف الوسيطة، وإلى الانتصار التدريجى للمساواة، أى إلى تخفيف الحواجز الاجتماعية والثقافية. ويتبنى مبدأ الفصل بين الكنيسة والدولة، هذا المبدأ الذى يرى حسناته فى الولايات المتحدة؛ على الرغم من أن فكره يقوم على الحق الطبيعى والروحية المسيحية. يحلم **توكفيل**، بأثر رجعى، باستمرارية تاريخية على الطريقة الإنجليزية تجمع بين التحديث والسلطة المركزية. إنه يعى التفكير فى تأملات **مونتسكيو** ولكن على أرض جديدة. ويختزل الولايات المتحدة إلى مجتمع فى القرنين السابع عشر والثامن عشر بعيدا تماما عما أصبحت عليه الولايات المتحدة فى عصر (الجاكسون) وعما كانت عليه فى لحظة تحطيم الشمال الصناعى لاقتصاد الجنوب الزراعى.

إن الاهتمام الواسع **بتوكفيل** اليوم فى فرنسا يشكل جزءا من حركة أشمل ترتد بنفر من الراغبين فى الهروب من حطام النزعة التاريخية إلى الفلسفة السياسية للقرن الثامن عشر. وذلك لأن **توكفيل** وإن كان مفكرا مقتنعا بالمساواة بعد الثورة إلا أنه ظل باحثا عن قوة تصمد فى وجه مجتمع الجماهير وعاقبته الوخيمة هى تركيز السلطة. ويجد **توكفيل** هذه القوة فى تصور دينى وأخلاقى يفرض نفسه على التنظيم الاقتصادى والاجتماعى، كما نرى فى عناوين الأجزاء الأربعة للمجلد الثانى التى تتناول تأثير الديموقراطية - أى روح المساواة - على الحركة الثقافية والمشاعر والعادات والمجتمع السياسى فى الولايات المتحدة. إن الخاصية الثقافية لتحليلات **توكفيل** لا تمنعها من الانتماء للثقافة السياسية للقرن السابع عشر والثامن عشر التى يتمسك بها الأمريكان أكثر من الفرنسيين. إن الذات التى يعارض بها **توكفيل** التحديث الاقتصادى والسياسى هى الذات المسيحية التى تنبع من الحاجة الكامنة فى الإنسان للأمل، والتى لا يمكن قمعها.

ما هو وزن هذه الأفكار فى اللحظة التى ينتشر فيها البؤس، الذى يلفت الأنظار إليه الاشتراكيون ومحبو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البشرية، حيث اجتيح العالم الأوروبي والأمريكي الشمالي بالثورة الصناعية التي ربما لاتستحق اسمها، كما يقول المؤرخون! إلا أنها غيرت بعمق الحياة المادية والعقلية لدرجة أنها جعلت من المستحيل الكلام عن الإنسان بوجه عام، والتساؤل عن الأسس الأخلاقية والدينية للنظام الاجتماعي. هذا اللقاء مع **توكفيل** كان وداعا أخيرا للفكر المرتبط بالحق وبالثنائية المسيحية والديكارتية. إن التوليفة بين الثورة الفرنسية، والتحولات الاقتصادية التي ظهرت في بريطانيا، قد أخذت في غمارها العالم الأوروبي، ثم بعد ذلك جزءا كبيرا من الكرة الأرضية، إلى حداثة تتجاوز عالم الأفكار، قد خلقت مجتمعا وفاعلين اجتماعيين يحددهم ما يفعلونه أكثر مما تحددهم طبيعتهم لقد تركت الفلسفة السياسية المجال للاقتصاد السياسي.

الحنين للوجود:

إن الدخول في النزعة التاريخية وفي العالم التقني بواسطة الصدمة المزدوجة للثورة الفرنسية والتصنيع الإنجليزي قد أثارت مقاومات أكثر حدة من مقاومة **توكفيل** الذي كان يرفض الثورة باحثا في الحداثة عن تحقيق أفكار القرن السابع عشر والثامن عشر. إن الدخول في التاريخ والانتقال من الأفكار إلى الممارسات وكذلك الهوة السحيقة التي تفصل بين الظواهر والوجود، كل هذا ولد حنينا للوجود الذي هو مبدأ وحدة العالم الطبيعي والعالم الإنساني، أي مبدأ لرؤية عقلانية تقوى تدريجيا لتصبح القوة الرئيسية لرد الفعل الفكري ضد الحداثة. **بروميثيوس** المنتصر يندم على الجمال المفقود لجبال الأوليمب! كيف لم تؤد إزالة السحر عن العالم؛ الذي يتحدث عنها **فيبر**، إلى محاولات من جديد لإضفاء السحر على العالم؟ إن المحاولات التي كانت تسعى لإعادة خلق عالم ماقبل الثورات، أي عالم الخصوصيات والتقاليد والامتيازات، لم تكن ذات أهمية كبرى. لقد فهم **توكفيل** وكذلك **جيزو*** Guizot **وتيير**** Thiers عبثية هذه الرغبات الرجعية، على مستوى الفكر و على مستوى السياسة. أما الجهود التي تسعى لإعادة إضفاء السحر على العالم والتي اتخذت شكلا جماليا و رومانتيكيا أو سابقا على الرومانتيكية فقد كانت أكثر عمقا.

إنه حنين إلى الوجود يحتج على انتصار العقلانية التحديثية بطريقة مخالفة تماما للأنا الديكارتي أو للحقوق الفردية لأنصار الحق الطبيعي. ومن **شيلر** إلى **هولدرلين وشيلنج**، عرفت ألمانيا، التي ظلت بعيدة عن التحديث السياسي الذي غير بريطانيا ثم فرنسا، صعود موجة من الحنين إلى الوجود، لن تختفي أبدا من الفكر الألماني، وستكتسب طابع نقد الحداثة، وخصوصا لدى فلاسفة مدرسة فرانكفورت في منتصف القرن العشرين.

* جيزو (١٧٨٧ ـ ١٨٧٤) سياسي فرنسي محافظ، كان رئيسا للحكومة عام ١٨٤٧، وكان منحازا للبرجوازية المالية وادت سياسته إلى قيام ثورة ١٨٤٨.

** تيير (١٧٩٧ ـ ١٨٧٧) سياسي فرنسي تولى كثيرا من الوظائف السياسية، وكان يمثل المعارضة الليبرالية لنابليون الثالث. قام بسحق كوميونة باريس وصار أول رئيس للجمهورية الثالثة.

ماكس فيبر ١٨٨١ - ١٩٦١

إعادة بناء النظام:

إن الخاصية الأساسية للنزعة التاريخية هى الهوس بفكرة تحطيم النظام القديم والبحث عن نظام جديد.. وهو فكر يتعارض مباشرة مع فكر الليبراليين الكبار مثل **توكفيل**. إنه لا يبتكر أية علاقة جديدة بين التقدم والاندماج الاجتماعى؛ بل على العكس يحذر من النزعة الفردية المنتصرة ويبتدع فى مواجهتها نظاما جديدا للاندماج الاجتماعى. ويعتبر **أوجست كونت** August

أوجست كونت ١٧٩٨ - ١٨٥٧

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

Cont أفضل ممثل لهذا الفكر. مع أن الرجوع إلى الحداثة يحتل موقعا جوهريا فى فكره. إن ما بقى من فكر **كونت** على وجه الخصوص هو قانون «المراحل الثلاث) الذى يبشر بقدوم المرحلة الوضعية بعد انهيار المرحلة اللاهوتية والصحوة الأخيرة للمرحلة الميتافيزيقية. ولكن من الخطير أن نتصور أن **أوجست كونت** هو النبى الذى يتنبأ بانتصار الروح العلمية، فهو لم يكن واثقا من أن العلوم الطبيعية تمتلك حقيقة خاصة بها. ويمكن، على حسب قوله، أن توجد أكثر من نظرية خاصة لتفسير مستويات متعددة للظواهر دون أن تندمج فى نظرية عامة للطبيعة. وهو يرى كأستاذه سان

سان سیمون ۱۷۶۰ - ۱۸۲۵

سيمون Saint Smon، أن التقدم لا يعنى مجرد الانتقال من مرحلة إلى أخرى، إنه انتقال من عصر عضوى إلى عصر نقدى، أى الانتقال من الجماعة إلى الفردية التجارية، إن السوسيولوجيا، التى منحها اوجست كونت هذا الاسم قد ولدت أساسا من قلق المثقفين فى المرحلة ما بعد الثورية، حيث كانوا يتساءلون: كيف يمكن أن نقيم نظامًا مغايرا للنظام القديم؟ وقد ظل هذا الهم قائما طوال القرن ووصل إلى ألمانيا التى تغيرت بدورها بواسطة الحداثة - حتى لقد كان تونيس Tönnies يقابل بين المجتمع والجماعة منحازا إلى مصطلح الحياة الجماعية (Vergemeinschaftung) مثل هذه الفكرة نجدها الآن فى فكر لويس دومون. فالتعارض الذى يقيمه بين الكلية والفردية يشى بقلق تجاه انتصار الفردية. يقول كونت إن مشرعى الثورة الفرنسية قد أحلوا المجرد محل المطلق، وحرروا الفرد، ولكنهم أسلموه إلى الحلم والجنون والعزلة.

هذه الرؤية للحداثة هى أبعد ما تكون عن فكرة الذات الشخصية. بالنسبة لاوجست كونت يتعلق الأمر بالتخلص من الأوهام الفردية والانتقال من الأنا إلى النحن. وعلى خلاف أحكام ليتريه Littre وجون ستيوارت مل John stuart Mill وتبعا لاستنتاجات هنرى جوييه Henri Gouhier ينبغى أن لا نرى قطيعة تامة بين المرحلتين الأساسيتين فى حياة اوجست كونت الفكرية، فمرحلة(دروس الفلسفة الوضعية)، ومرحلة الدعوة إلى دين الإنسانية فى كتابه (نظام السياسة الوضعية) مرحلتان يفصلهما اللقاء المفاجئ مع كالوتيد دوفو Clotide Vaux فى عام ١٨٤٥، ذلك اللقاء الذى استمر عدة أشهر فقط، لأنها فارقت الحياة فى عام ١٨٤٦. يدير أنصار الوضعية الظهر لمحاولة كونت إنشاء دين جديد، ولتاكيده على ان الأحياء يتحكم فيهم الأموات: (هذا هو القانون الأساسى للعقل الإنسانى) ويرى جوييه الأمر بدقة عندما يشدد على الفكرة المركزية لكونت، فهو يهدف إلى اكتشاف مبدأ جديد للاندماج الاجتماعى بعد الانتصار الضرورى - والعابر بلا شك - للفردية.

تلتقى الوضعية بالبحث عن الاندماج الاجتماعى. ذلك أن الفئات الاجتماعية الأكثر اندماجًا فى نظام الأشياء مثل البروليتاريا والنساء (وخصوصًا الأميات) هى الفئات الأكثر ميلاً لوحدة البشرية، ضد الروح الميتافيزيقى للمثقفين. وبشكل عام ينبغى للمجتمع أن يكون جماعة ونظامًا. وأن يكون للروح العلمية الفضل الأسمى فى الوقاية من الذاتية والمصلحة الشخصية فكر كونت يمقت الصراعات الاجتماعية لأنه يعطى الأولوية المطلقة لخلق نظام يسمح للنوع الإنسانى بالمشاركة فى النزوع الكونى (للحفاظ على الوجود وتحسينه). ويبدو العقل الوضعى حسب مفهوم اوجست كونت، فى تعارض مع الانشغال بالإنسان عند فلاسفة الحق الطبيعى «إن العقل الوضعى، على عكس ما نظن، اجتماعى بصورة مباشرة وهو كذلك بقدر الإمكان وبلا أدنى جهد، نظرًا لطبيعته الخاصة. فبالنسبة لكونت لا يوجد الإنسان بوصفه إنسانا فقط وإنما الإنسانية هى الموجودة بما أن تطورنا كله يرجع إلى المجتمع بصورة أو بأخرى. وإذا كانت فكرة المجتمع مازالت تبدو تجريدا قامت به عقولنا فذلك بسبب النظام الفلسفى القديم. ولكن فى الواقع إن مايتسم بالتجريد هو فكرة الفرد، وذلك على الأقل فى نوعنا الإنسانى. تسعى الفلسفة الجديدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى مجملها دائما إلى إبراز ارتباط كل فرد بالمجموع فى الحياة العملية والحياة النظرية، وذلك عبر مظاهر متنوعة عدة، وبشكل يجعل الشعور الداخلى بالتضامن الاجتماعى شعورا مألوفا ولا إراديا وممتدا عبر الزمان والمكان. (Discours sur L'esprit positif, 1844, éd. Vrin, 1987,p.56).

ما هى إذن هذه الإنسانية الموجودة خارج الأفراد اللهم إلا أن تكون هى المجتمع نفسه؟ ما هو هذا التضامن الذى ينبغى له أن يصبح المصدر الأساسى للخلاص الشخصى، اللهم إلا إذا كان شيئا مقابلا للنوع لدى الحيوانات الأخرى؟ ينفتح الفكر التاريخى على التطابق بين الحرية الشخصية والمشاركة الجماعية، وعلى هذا الموقف المعادى لليبرالية والمعادى للمسيحية الذى يلحق الفرد بممثلى المجتمع، أى بعبارة أكثر واقعية، بأصحاب السلطة، وعلاوة على ذلك يتخذ الفكر التاريخى لدى **أوجست كونت** صبغة تسلطية تفسرها التجربة الثورية وما ينجم عنها من خوف نتيجة لما تحدثه من تفكك للمجتمع يؤدى إلى سيطرة المصلحة والعنف. وقد دام هجومه ضد المثقفين وأهل الأدب والمناقشات البرلمانية، والصراعات الاجتماعية أمدا طويلا من بعده. وكما أن فكرة الحرية الحقيقية تنشأ من الاندماج الاجتماعى، يدفع التضامن كل شخص إلى المشاركة فى حياة الجسد الاجتماعى. وإذا كان صحيحا أن دعوة التعبئة السياسية والاجتماعية والقومية من أجل التحديث تشكل جوهر التاريخية، فإن هذه التعبئة لدى الوضعيين تختزل إلى حدها الأدنى؛ فتمنح الثقة لقادة التحديث على شرط أن يعملوا على تشجيع دين الإنسانية. يمكننا اعتبار دين الإنسانية تعريفا أوليا للاشتراكية مازال فى حدود اليوتوبيا، لأنها تحمل فى داخلها مفهوما اجتماعياً ووظيفيا محضا للإنسان. هذه الوضعية أقرب إلى النزعة الاجتماعية للفلسفة السياسية لدى **هوبز وروسو** منها إلى تحليل الصراعات الاجتماعية للمجتمع الصناعى بواسطة **برودون** ولاسيما بواسطة **ماركس**، ولكنها من جهة أخرى تبتعد عن الفلسفات السياسية للحداثة التى كانت تبرر السلطة المطلقة باسم تحرير المجتمع من السلطة الدينية.

بعد الثورة الفرنسية كان الأمر يتعلق بإعادة إنشاء سلطة جماعية، ودين للتقدم وللمجتمع تهاوت الوضعية سريعا مثلها مثل السان سيمونية التى كانت إرهاصا لهذه الوضعية فى جانبيها: من جانب الدعوة للعلوم والنمو، ومن جانب آخر الرغبة فى إقامة كنيسة جديدة، كما مارست تأثيرًا مباشرا على القادة الصناعيين الجدد. ورغم ذلك كانت رغبتها فى الجمع بين العقل والإيمان بصورة مشابهة **لميشليه**، قد امتدت عبر القرن كله، وأثرت فى **دور كهايم** الذى كان يتساءل عن كيفية إقامة النظام داخل الحركة، وكيف يمكن تأكيد التضامن العضوى فى مجتمع نفعى ومتحول باستمرار.

الكلية الجميلة:

يأتى ضعف الوضعية من كونها غريبة عن التقاليد الثقافية التى تواجهها، إنها تكرس نفسها بالكامل لحل مشكلة الحاضر؛ ولكن كيف يمكن إدخال النظام فى الحركة؟ الحل الذى تقترحه الوضعية يقف عند حدود المجتمع منظورا إليه باعتباره نظاما عضويا فى حاجة إلى تنوع أعضائه، وفى الوقت نفسه إلى وحدة الحياة، وإلى الطاقة. ولكن ما هى الإجابة التى تقدمها إلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السجال المهم فى تاريخ الفكر خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر: التوفيق الصعب بين الحق الطبيعى والمصلحة الفردية، بين العام والخاص، بين العقل والإحساس؟ ويقع دين الإنسانية بين هذين المجالين، ولكننا لا نرى كيف يفرض نفسه فى مواجهتهما. ولهذا السبب بقيت السياسة الوضعية بلا أى أثر على الممارسات الاجتماعية أما **هيجل** فقد توحد، فى سنوات تكونه، بالثورة الفرنسية، وآمن بالتطابق بين الحرية الشخصية وتغيير المجتمع وتبنى صرخة الثورة: الحرية أو الموت. وتبحث فلسفته عن تركيب بين الذاتية والكلية انطلاقا من نقد مزدوج للأخلاق المجردة وللمجتمع المدنى الذى يقوم على المصلحة الخاصة. عندما كان **هيجل** نفسه شابا اختلف مع **كانط** ومع الأخلاق Moralität المجردة التى يعارضها بالأخلاقية النظرية ومجال العادات Sittichkeit الذى لا ينفصل مطلقا عن المؤسسات، أى عن المساهمة الفعالة للحرية والتى تكون المواطنة هى أعلى أشكالها. وهذا ما دفعه إلى نقد الحق الطبيعى. ويتشابه **هيجل** مع **روسو** فى الموضوع الأساسى الذى عالجه: العام لا يتحقق إلا فى الخاص، والذى يصبح بناء على ذلك تفردا Singularité لايشكل تاريخ العالم تطورا خطيا، ولكن تتابعا لأشخاص وثقافات يمثل كل منها فعلا للعام فى التاريخ والمسيح هو بالأصالة وجه الذاتية المتحقق فى التاريخ، وتمثل الثورة الفرنسية نفس المفهوم فيما بعد. يحطم المسيح الشرعية اليهودية والصلة بين الروحى والزمنى التى كان يشترك فيها اليهود مع اليونان، ولكن فردية المسيح هى حب قدرى وتكمن فى استجابته لقدره المسيحانى.

تحتوى حركة التاريخ إذن مسارين متكاملين: التمزق والاندماج، ويقترب **هيجل** من التراث المسيحى فى كتابه (فنيومينولوجيا الروح): «لا يغنم العقل حقيقته إلا بمقدار ما يجد نفسه فى التمزق المطلق. إنه لا يشبه الإيجابى الذى ينتج عن السلبى مثلما نقول: هذا لا شىء، هذا زائف، وكأننا عندما ننتهى من شىء فإننا نتخلص منه لنفرغ للتفكير فى شىء آخر. إن قوة العقل تكمن فى القدرة على مواجهة السلبى والإقامة فيه. هذه الإقامة هى القوة السحرية التى تحول السلبى إلى وجود. وهذه القوة هى التى كانت تسمى من قبل بالذات. تتجاوز الذات الآنية المجردة بإعطائها لعنصرها الخاص وجودا ينزع للتحديد، أى أنها ليست إلا موجودا بوجه عام وبهذا تكون الذات هى الجوهر الحقيقى، هى الوجود أو الآنية التى تكون بحد ذاتها واسطة وليست الآنية الخارجية عن أية واسطة وهو ما تقوله مقدمة الكتاب بألفاظ أكثر وضوحا كل شىء يتوقف على هذه النقطة الجوهرية: «احتواء الحقيقى والتعبير عنه ليس باعتباره جوهرا ولكن باعتباره ذاتا على وجه التحديد»

ولكن هذا التمزق، وميلاد تحقيق الذات الذى ينتج عنه، يؤديان، عبر طرق وسيطة إلى اندماج الإرادة والضرورة حتى الوصول إلى توافقهما التام فى اللحظة التى توجد فيها الحرية باعتبارها واقعا وضرورة وإرادة ذاتية أيضا. من هو الكائن الذى يمكن أن يصل إلى هذه الحرية المتجسدة؟ هو المواطن كما خلقته الثورة الفرنسية، ولكنه مواطن فى أمة متجسدة تاريخيا، فى «شعب».

إن **هيجل** هو التابع المباشر **لهردر** **ولوثر** وهو جد لأنصار الخصوصية الثقافية الذين يقاومون الكونية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

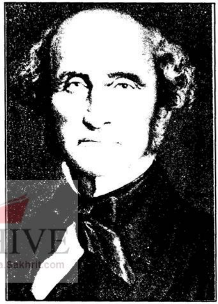
المجردة للعقل، لا لكى يضعوا فى مواجهتها خصوصية بلا حدود، لدرجة تصبح معها عبثية ومدمرة، ولكن يواجهونها بفكرة، هردر الجوهرية عن إمكانية كل أمة، وكل ثقافة، ذات وجود تاريخى واقعى؛ وحقهما فى أن تساهما فى تقدم العقل. وهنا بالتحديد يبتعد **هيجل** كثيرا عن القرن الثامن عشر الفرنسى وعن نزعته الفردية، ويرتبط بوعى بالفكر الألمانى عن التنمية. فالذات ليست كائنا مجردا، إنها حاضرة فى أعمال وفى حياة جماعية، وخصوصا فى الأديان الكبرى التى أثرت فى تطور الإنسانية، تلك الإنسانية التى تمر من شكل تاريخى إلى آخر، وليس من مستوى فى الترشيد إلى آخر. وهو ما ينحى جانبا تلك الثنائية التى سادت الفكر الفلسفى من **ديكارت** إلى **كانط**، وكذلك الأحكام الأخلاقية حول التاريخ.

يعتبر **هيجل** وثيق الصلة بهموم عصره عندما يرى فى المجتمع المدنى خضوعا من جانب الإنسان لقوانين الإنتاج والعمل، وينادى ضد هذا الخضوع بالمواطنة أى بالعلاقة مع الدولة. وهى فكرة مازالت حية حتى اليوم، حيث يطابق البعض من اليمين أو من اليسار بين الدولة والتاريخ، ويختزلون الحياة الاجتماعية إلى الدفاع عن مصالح مباشرة. وهو ما يعيد خلق ثنائية جديدة خطيرة بقدر ما كانت الثنائية الأولى ذات الأصل المسيحى محررة لأن الفرد لم يعد هو الذى يحمل القيم الكونية، ولكن الدولة هى التى تحققها فى التاريخ. إن تجاوز المجتمع المدنى بمعنى تاريخى ملموس يعنى أن تتحكم فيه الدولة هذه رؤية مأساوية. فهى قصة للقدر يحقق أبطالها ذواتهم عبر موتهم، مثل المسيح، ذلك الوجه الأكبر للوعى الشقى الذى يحوى فى داخله سقطة العالم، ولكنه بذلك يحقق إرادة الأب.

ولا يرجع **هيجل**، فيما وراء المسيحية، إلى المدينة اليونانية، إلى تطابق الإنسان والمواطن، وذلك لأنه يحتفظ باللحظة المسيحية لانفصال الروح عن الزمن، واستبدال الأخلاق بالقانون، وبالتالى ابتداع دين خاص يعتبر ميلادا للذاتية التى بدونها لا يتم صعود إلى الروح باتجاه الوجود لذاته. الروح لا تجد نفسها إلا إذا انقسمت، إذا انفصلت عن الطبيعة، وإذا صارت حرة.

ويسأل **ماركس**: ولكن ألم يتعرض **هيجل** للتمزق والكلية باعتبارهما مجرد فكرتين؟ ألا تذهب بنا موضوعات مثل التمزق والذاتية إلى فكرة الصراع بين السادة والعبيد، فى حين أن نداء الكلية يتحول إما إلى خلق سلطة مطلقة، وريثة للإرادة العامة لدى **روسو**، وإما لذوبان كل الفاعلين التاريخيين فى الروح المطلق، وهو ما يظهر فى فكر **هيجل** نفسه عندما استبعد فلسفة التاريخ ووضع محلها فلسفة للروح، لتعلى من قدر الفن والدين والفلسفة على حساب الحياة الاجتماعية؟

ربما لا يوجد خيار أمام الفلسفة الهيجيلية بين تفسير يمينى يرى فى الدولة تحققا للعقل، وتفسير يسارى يجعل من تمزقات الروح إلى تعارضات واقعية بين الطبيعة والمجتمع، وبين العقل والربح، ويكافح ضد الايديولوجيات الدينية والثقافية التى تلقى قناعا على هذا الصراع الاجتماعى أساسا. ولكن من الصعب أن تطبق مثل هذه الأفكار الفلسفية على الممارسة التاريخية دون رؤية تعارض بين تأكيد الذاتية والحركة تجاه الكلية، وهذا يقضى على وحدة الذات والتاريخ التى تحلم بها



جون ستيوارت ميل ميل ١٧٧٣ - ١٨٣٦

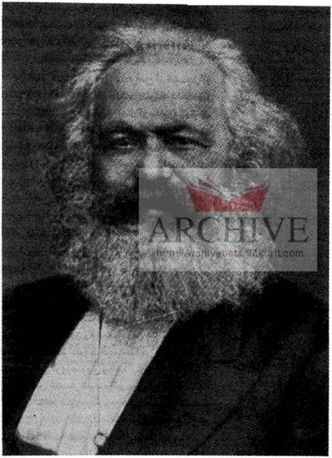
جورج هيجل ١٧٧٠ - ١٨٣١

النزعة التاريخية. نجد هذا التباين فى الماركسية التى هى حتمية اقتصادية ودعوة للفعل التحريرى للبروليتاريا فى آن.

ولكن لم يضارع أحد **هيجل** فى دفعه الطموح الثقافى للتاريخية إلى أقصى مداه. ولم يجمع أحد مثله بين كل من التقليدين الثقافيين الموروثين من المرحلة ما قبل الثورية: احترام الذات والإيمان بالتقدم والعقل. فلسفة التاريخ عند **هيجل** مشحونة بقوة مأساوية، وهى أقرب للمفهوم المسيحى للخلاص منها إلى التفاؤل العقلى عند **كوندرسيه**. فبعد **هيجل** لم يعد ممكنا الحديث، كما كان الأمر فى القرن الثامن عشر، عن الفاعلين الاجتماعيين. بمصطلحات غير تاريخية. لقد أصبح العقل تاريخيا مثله مثل الذات.

البراكسيس:

يكمن الخطر الأكبر للفكر التاريخى فى إلحاقه الفاعلين الاجتماعيين بالدولة، باعتبارهم فاعلا للتغيرات



کارل مارکس ۱۸۱۸ – ۱۸۸۳

التاريخية. وأيضا فى كونه لا يرى فى الذاتية سوى لحظة لظهور الروح الموضوعى، ثم لظهور الروح المطلق. تميل النزعة التاريخية، عندما تطابق بين الذات والتاريخ، لأن تقضى على الذوات، أى على الفاعلين بوصفهم باحثين عن تغيير وضعهم من أجل زيادة حريتهم.

إن الفكر التاريخى لدى **ماركس** أو **هيجل** أو **كونت** لا يقبل فكرة الإنسان صانعا لتاريخه إلا ليلغيها مباشرة، لأن التاريخ هو تاريخ العقل أو مسيرة للوصول إلى شفافية الطبيعة؛ ونحن هنا أمام أشكال مختلفة من الاعتقاد العام نفسه، حيث كان يسود فكر القرنين السابع عشر والثامن عشر المواجهة بين الذات والعقل، وبين النفعية والحق الطبيعى. إن النزعة التاريخية فى القرن التاسع عشر تذيب الذات فى العقل، والحرية فى الضرورة، والمجتمع فى الدولة.

فى داخل الفكر الماركسى تعيش فلسفة التاريخ التناقض بين قوتها المحررة وخضوع الذات للتاريخ، بصورة أكثر مأساوية من أى فكر آخر. فلم نستمع فى أى موقف آخر فى الفكر الاجتماعى، ويمثل هذه القوة، للقول بأن الإنسان هو صانع تاريخه. إن الحدس الأول لماركس كان هو البحث عن ممارسات خلف المقولات المجردة للدين والقانون والسياسة. ومن هنا جاءت إدانته، كما رأينا، لسيادة المقولات السياسية فى فرنسا. فخلف الروح المذهبى **لروبسبير** وخلف أوتوقراطية **نابليون** يرى **ماركس** انتصار الفردية البرجوازية، وخلف البلاغة اليسارية لقادة الكوميونة، يرى ضعف الطبقة العاملة الفرنسية، وخلف الملكية باعتبارها مقولة قانونية، يرى العمل والعلاقات الاجتماعية للإنتاج. **وماركس** باعتباره عالما اقتصاديا وفيلسوفا وقائدا للأممية يدعو باستمرار «للإنسانية الإيجابية»، التى ستولد «من إنهاء التعريف المغترب للعالم الموضوعى» كما يقول فى المخطوط الثالث من «مخطوطات ١٨٤٤».

يعتبر **ماركس** هو عالم اجتماع التصنيع لأنه لا يعيش فى مجتمع السوق، ولكن فى مجتمع المصنع، مجتمع يهتم بالحث على احترام قواعد القانون أو الأخلاق، التى تسمح بالسلام والعدالة اللازمين للتجارة. أن ماركس يلاحظ عالما صناعيا يختزل البشر فيه إلى حالة السلعة، وتخفض فيه الأجور إلى المستوى الذى يضمن إعادة إنتاج قوى العمل بيولوجيا وتؤدى سيادة النقود والأشياء والأيديولوجيات الفردية فيه إلى تدمير «الوجود النوعى Etre générique» للإنسان. وتصل هذه الرؤية إلى ذروتها مع (أطروحات حول **فيورباخ**)، المكتوبة بين ١٨٤٤ - ١٨٤٧، وخصوصا مع العبارة الأولى: «إن الهزيمة الكبرى لكل مادية مضت (بما فيها مادية **فيورباخ**) تأتى من كون الشىء الملموس، والواقعى والمحسوس، لم يدرك إلا فى صورة الموضوع أو الحدس، وليس باعتباره نشاطا إنسانيا محسوسا، وممارسة عملية لا تتم بصورة ذاتية.

هذه الممارسة العملية هى قبل كل شىء العلاقات الاجتماعية للإنتاج. ولد العلم الاجتماعى للفعل مع مثل هذه النصوص فكيف لا نعترف اليوم بعظمتها، فى الوقت الذى يحول فيه انهيار النزعة التاريخية، وخصوصا فى الربع الأخير من القرن العشرين دون الولوج إلى فكر **ماركس**؟

ولكن ما هى هذه الذات، هذا الكائن النوعى أو الاجتماعى المغترب والمستغل؟ أدرك **ماركس** باعتباره

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عالم اقتصاد ومناضلاً سياسياً، عملية (البلترة) -Prolé tarisation المطلقة بوصفها حدثا جوهريا، واعتبر التناقض بين وضع البروليتارى والإبداع الإنسانى تناقضا موضوعيا أكثر منه صراعا حيا، لأن هذا الصراع لا يوجد إلا نادرا فى مجتمع كانت الحركة العمالية فيه بعيدة عن أن تكون فاعلا مهما ومستقلا. إن فكر ماركس ليس تحليلا للصراعات الاجتماعية ولكن للتناقضات بين القوى المنتجة والشمول من جانب، وسيطرة أيديولوجيا فردية من جانب آخر. إنه لا يتوجه إلى حركة اجتماعية لمواجهة الرأسمالية ولكن إلى الطبيعة. ولا يمكن أن يكون فعل البروليتاريا وأهميتها مطالبة يقوم بها مجموعة من أصحاب المصانع باسم حقوقها: إنها تحويل العمال المغتربين إلى قوة لتفجير التناقضات الرأسمالية، قوة تقوم قدرتها على الفعل الإيجابى وعلى الدعم المعطى للقوى المنتجة التى تبقيها الرأسمالية سجينة. ليس هناك أية حركة ممكنة إلا إذا كانت فى صف التقدم الذى يتجه هو نفسه نحو الشمول، أى نحو تحرير للطبيعة وللقوى المنتجة وبصورة أعمق للحاجات الإنسانية.

لم ييأس ماركس فى أية لحظة من اللحظات سيوسيولوجيا للحركات الاجتماعية، حتى وإن جعل هذه السوسيولوجيا ممكنة من خلال نقده الهدام للأوهام «المؤسساتية» ومن خلال دعوته المستمرة لأولوية الممارسة. إن الاغتراب الكامل يمنع العمال من أن يصبحوا صانعين لتاريخهم الخاص. ولن يؤدى تدمير السيادة الرأسمالية إلى انتصار الفاعل - الذى كان حتى ذلك الحين مقهورا - بوصوله إلى التسيير الذاتى للإنتاج - وهى رؤية قريبة من تصور برودون - ولكنه يتم بإلغاء الطبقات وانتصار الطبيعة. لا يمهد فكر ماركس الأرض على الإطلاق للصيغة الإصلاحية والاشتراكية الديمقراطية للعمل العمالى والنقابى والسياسى، تلك الصيغة التى تعمل من أجل خدمة حقوق العمال ومن أجل تأثيرهم فى القرارات الاقتصادية والاجتماعية. إن فكره ذو راديكالية متطرفة لدرجة أنه يرى فى كل المؤسسات والأيديولوجيات أقنعة للمصلحة والسيطرة؛ ولا يؤمن إلا بقوة الطبيعة التى لا تفنى، وبقوة التقدم والعقل، وضغط الحاجات الإنسانية بوصفها وسائل للكفاح ضد النظام الرأسمالى.

يستبعد فكر ماركس الفاعل الاجتماعى. ويرفض كل إحالة، ليس فقط إلى الإنسان باعتباره كائنا أخلاقيا، على طريقة القرن الثامن عشر، ولكن أيضا إلى حركة اجتماعية تقودها قيم الحرية والعدالة. ربما تثير هذه الكلمات الاضطراب، ألم يكن ماركس هو القائد الأكثر نشاطا للأممية العمالية والخصم العنيد لإلحاق الحركة العمالية بالعمل السياسى؟ هذه آراء صحيحة لكنها لا تمثل على الإطلاق أى تعارض مع التفسير المقدم هنا. فماركس يدعو للطبيعة، أكثر مما يدعو إلى العمل الاجتماعى بوصفها قوة قادرة على تجاوز تناقضات المجتمع الطبقى إنه أقرب إلى مدمرى فكرة الحداثة الكبار، منه إلى المناضلين النقابيين أنصار العمل المباشر.

هذا هو المعنى الملموس للمادية التاريخية، المعروض فى (الايديولوجية الألمانية) والذى وجد صيغته الكلاسيكية فى مقدمة (إسهام فى نقد الاقتصاد السياسى) سنة ١٨٥٩.

يعقد البشر، فى الإنتاج الاجتماعى لوجودهم، علاقات محددة، وضرورية ومستقلة عن إراداتهم؛ علاقات الإنتاج هذه ترتبط بدرجة معينة بتطور قواهم المادية المنتجة. يشكل جوهر هذه العلاقات البنية الاقتصادية للمجتمع، الأساس الحقيقى الذى يقوم عليه كل البناء القانونى والسياسى الذى تستجيب له أشكال محددة من الوعى الاجتماعى... ليس وعى البشر هو الذى يحدد وجودهم، ولكن على العكس وجودهم هو الذى يحدد وعيهم. وعند درجة معينة من تطورها، تدخل القوى المنتجة للمجتمع فى صدام مع علاقات الإنتاج الموجودة أو مع علاقات الملكية التى انحسرت فيها حتى الآن، والتى لا تكون سوى التعبير القانونى عنها. تلك العلاقات التى كانت بالأمس أشكالا لتطور القوى المنتجة، هذه الشروط تصبح عوائق ثقيلة. وهنا يبدأ عصر الثورة الاجتماعية، تبشر هذه الكلمات الأخيرة بمقولته: «لا تطرح الإنسانية على نفسها إلا المهام التى تستطيع إنجازها» وقد بررت هذه المقولة النزعة الاقتصادية للأممية الثانية ولكثير من الإصلاحيين الذين، مع اعتراضهم الشديد على العمل الثورى العنيف، يتفقون مع هذه المقولة، كما يتفقون مع كل تجليات الفكر التاريخى، فى اعتبار أن مغزى الفعل هو فى الصيرورة التاريخية منظورا إليها على أنها تحرير للطبيعة أو عودة إليها، بوصفها بناء لعالم مؤسساتى وأخلاقى قائم على مبادئ مطلقة. إن **ماركس** حداثى إلى أعلى درجة لأنه يحدد المجتمع باعتباره منتجا تاريخيا للنشاط الإنسانى وليس نسقا منظما حول قيم ثقافية او حول مراتبية اجتماعية. ولكنه لا يطابق بين الرؤية الحداثية والنزعة الفردية؛ بل على العكس، فالإنسان الذى يتحدث عنه هو أولا الإنسان الاجتماعى محددا بموقعه فى نمط إنتاج، فى عالم تقنى، وفى علاقات ملكية إنسان محدد بعلاقات اجتماعية أكثر منه محدد بالبحث العقلانى عن المصلحة. فيما يتعلق **بماركس**، لا يكفى اللجوء إلى التعارض بين الكلية والفردية، كما يفعل **لويس دومون**. لأنه بعيد عن كلا المفهومين. فهما يدعان جانبا، تحديد الفاعل بمصطلحات اجتماعية خالصة.

لا يدافع **ماركس** فى الواقع عن حقوق الإنسان والذات الأخلاقية، إن سبب تعارضه مع الأبنية المغترية للنظام الاجتماعى هو الحاجة الإنسانية. ألا يمكن أن نطلق على هذه الحاجة الإنسانية مصطلح الهو Le ça؛ كما سيفعل **نيتشة** و**فرويد** من بعد **ماركس**؟ لقد تخلصت النزعة التاريخية من إله المسيحية الأخلاقى؛ واستبدلت به أولا الرغبة فى الجمع بين التقدم والنظام، ثم استبدلت به، بصورة أعمق لدى **هيجل**، الديالكتيك الذى يؤدى إلى انتصار الروح المطلق، والذى حوله **ماركس**، باقترابه من الممارسات الاقتصادية والاجتماعية، إلى طاقة للطبيعة والعقل تطيح بالدفاعات التى بنتها الطبقة السائدة وممثلوها .وفى القلب من كل هذه المحاولات الفكرية يوجد الولع بالشمول بوصفه مبدأ للمعنى يحل محل الوحى الإلهى والحق الطبيعى على أى حال فالفاعل الاجتماعى، كما ظهر فى المجتمع المدنى، أولا كبرجوازى ثم بعد ذلك كحركة عمالية، لا مكان له. النزعة التاريخية هى إلحاق التاريخ بفلسفة التاريخ، إلحاق الاجتماعى باللا اجتماعى سواء كان هذا الأخير عقلا أو روحا أو طبقة.

ولكن مثل هذه النظرة للمجتمع، المرتبطة بخبرة المجتمعات الصناعية الأولى التى كانت تسيطر عليها راسمالية بلا حدود تقريبا، تحمل أيضا عنصرا لا غنى عنه لأى فكر يتعلق بالذات الشخصية. لأنه حتى إذا كان العمل العمالى لن ينجح إلا إذا سار فى اتجاه التاريخ فى نظر **ماركس**، فإنه يحطم تمثلات المجتمع كآلة أو

كنظام عضوي. في الواقع يفتح اختفاء فكرة الله ورفض النفعية الاجتماعية طريقين لتأكيد الحرية: إما العودة للوجود بالفن أو بالجنس أو بالفلسفة، وإما تأكيد الذات لحريتها. وهو ما يمكن أن يكون تافها إذا لم تتجسد هذه الحرية في كفاح ضد القوى السائدة. يرفض ماركس مثله مثل نيتشة أي دعوة للذات. ولكن الحركة العمالية في عملها لا تنفصل، باعتبارها التعبير الأساسي بعد نهاية الثورات البرجوازية، عن الدعوة للذات. وهنا كما في حالات أخرى كثيرة تتقدم الممارسة على النظرية.

ولكن الممارسة بوجه عام كانت قد انسحقت تحت وطأتها هي نفسها، وتحت وطأة العمل السياسي الذي استلهمها. واستحوذ القادة السياسيون تدريجيا على احتكار تحويل عمل البروليتاريا والأمم المضطهدة - الذي لا يستطيع بقدرته الذاتية، على ما يقولون، أن يذهب إلى ما وراء نفي النفي - إلى عمل إيجابي للتوفيق بين الإنسان والطبيعة وبين الإرادة والعقل. كان إسهام الماركسية محدودا في إقامة سوسيولوجيا للعمل الجماعي. ونظرا لقلة ما أنتجته من تحليل لهذا العمل والحركات الاجتماعية، ينبغي أن نعترف بأهمية مستمرة لكتاب جورج لوكاتش Georg Lukacs، المركزي والهامشي في آن، (التاريخ والوعي الطبقي) الذي ينهي به صبيحة الحرب العالمية الأولى، تاريخ النزعة التاريخية الهيجيلية الماركسية؛ ليبدأ انتصار النزعة الشمولية. يقول لوكاتش إن للبرجوازية وعيًا بمصالحها، وعيها وعي طبقي ذاتي، ولكنها ترفض أن يكون لها وعي بشمولية المسار التاريخي. لقد كان لها هذا الوعي عندما كانت تكافح ضد الإقطاع؛ ولكنها فقدته عندما هاجمتها البروليتاريا. ودمرت البرجوازية كل تحليل للعلاقات الاجتماعية بفصلها للذاتي عن الموضوعي. تصل البروليتاريا على العكس إلى الوعي الطبقي الذي لا يعني مطلقا بالنسبة للوكاتش ذاتية طبقية، ولكن: تطابق مصالحها مع الضرورة التاريخية. «البروليتاريا ناتجة إذن عن الأزمة الدائمة للرأسمالية، وهي التي تقوم بتنفيذ المحفزات التي تدفع الرأسمالية إلى الأزمة»(P.26) وهو ما قيل بصورة أكثر وضوحا (p.220-221)» هذا الوعي ليس إلا التعبير عن الضرورة التاريخية، فليس للبروليتاريا مثل عليا تسعى لتحقيقها » ويضيف لوكاتش بعد ذلك أن الفعل البروليتاري «لا يمكن أن يضع نفسه «عمليا» فوق مسيرة التاريخ ويفرض عليه مجرد أمان أو مجرد معارف، لأن البروليتاريا نفسها ليست إلا تناقض التطور الاجتماعي بعد أن أصبح واعيا بذاته».

هذا البراكسيس: ليس مجرد دفاع عن المصالح، وليس في المقابل سعيا وراء مثال أعلى. إنه تطابق لمصالح طبقة مع مصيرها أي مع الضرورة التاريخية والعمال مثلهم مثل أي فئة اجتماعية أخرى، لا يرتفعون تلقائيا إلى مستوى هذا الوعي بالشمول عندما يكونون مستغلين ومغتربين ومقهورين.

الحزب الثوري هو الوعي للذات La Conscience Pour. والحزب فقط هو القادر على أن يحقق الانقلاب الاستثنائي الذي يحول طبقة مغتربة تماما إلى فاعل ثوري يستطيع أن يقضي تماما على المجتمع الطبقي ويحرر الإنسانية. كان لوكاتش وقت أن كتب هذا الكلام عضواً في الحزب الشيوعي وكان وزيراً لبيلا كون Béla kun ولكن كان ايضا مدافعا عن المجالس العمالية. لا ينبغي إذن تصوير لينينية لوكاتش تصوراً كاريكوتورياً، ومع ذلك يقول: إن الانتصار الثوري للبروليتاريا لن يكون، كما هو الحال مع الطبقات السابقة هو. التحقيق المباشر للوجود المعطى اجتماعيا للطبقة، إنما هو كما بينه ماركس الشاب بوضوح: هو تجاوزها لذاتها Son dépssement de soi. كيف لهذا التجاوز

وهذا العبور إلى الوعى بالشمول، الذى يجعل من البروليتاريا ذاتا موضوعاً يغير واقعها البراكسيس، بتعبير **لوكاتش** نفسه، أن لا يتحقق بالجماهير، وإنما بحزب يمتلك اتجاه التاريخ ويقوده المثقفون الثوريون ؟ «لا تحقق البروليتاريا رسالتها التاريخية إلا بإلغاء نفسها عن طريق قضائها على المجتمع الطبقى وخلق مجتمع بلا طبقات كل هذه الصيغ، الموجودة ليس فى قلب فكر **لوكاتش**، ولكن فى قلب الفكر الثورى **لماركس** - ويصرف النظر عن السجالات التى تضع اتجاهها فى مواجهة الآخر - قد أدت إلى قيام السلطة المطلقة للحزب الثورى بوصفه فاعلا للتحول التاريخى، وللانتقال من المجتمع الطبقى إلى مجتمع بلا طبقات.

وهناك من كانوا أكثر راديكالية مثل **ريجيس دوبريه** فى كتابه (ثورة فى الثورة) ومناضلى Foco revlucionario وهم يرون أن ارتباط بعض المناطق فى أمريكا اللاتينية بالإمبريالية كان شاملا لدرجة أنه لا يجعل فقط فعل الجماهير مستحيلا، ولكنه يمنع أيضا وجود حزب ثورى.

النشاط المسلح للعصابات المتحركة أى غير الملتحمة بالسكان، فقط هو الذى يستطيع أن يضرب الحلقة الأضعف للإمبريالية، ألا وهى الدولة القومية الفاسدة والقمعية. لم يحدث أن وصل الانفصال بين الطبقة العاملة أو الفلاحية والنشاط الثورى إلى مثل هذا الحد. ولم يتفق **جيفارا**، عندما أطلق من بوليفيا الكفاح ضد الإمبريالية، لا مع عمال المناجم وهم القوة النقابية الرئيسية فى البلاد، ولا مع الحزب الشيوعى. فقد استقر بعصاباته المسلحة فى منطقة ريفية يتحدث الفلاحون فيها لغة الجوارانى المحلية بدلا من اللغة الإسبانية؛ وكانوا علاوة على ذلك قد استفادوا من الإصلاح الزراعى.

وهو ما أدى سريعا إلى هزيمته وموته. هناك العديد من المثقفين والمناضلين السياسيين فى بعض البلاد، قد انخرطوا فى هذه العصابات المقطوعة الجذور الاجتماعية والتى لا يؤدى انتصارها، الذى تم فى كوبا، إلا إلى ديكتاتورية بلا بروليتاريا. إنه موقف على حافة الهاوية، ولكنه يبين المنطق العام للعمل الثورى الماركسى. وحيث انتصر هذا العمل استطاع فعلا أن يحقق الانتقال إلى مجتمع بلا طبقات، ولكن إذا كانت الطبقات قد الغيت، فقد كان ذلك لصالح سلطة مطلقة ولصالح جهازها. وتمارس هذه السلطة إرهابا دائما، ينتهى مع الزمن إلى أن يصبح تكنوقراطيا وبيروقراطيا، مع استمراره كإرهاب بوليسى يقف فى وجه أى استقلال وأى تعبير حر عن الفاعلين الاجتماعيين.

لا يستطيع الفكر الماركسى أن يؤدى إلى تشكيل حركة اجتماعية. ولم تكن الاشتراكية، فى الشكل الذى أعطته لها الماركسية، والذى كان أكثر تأثيرا، هى الذراع السياسى للحركة العمالية. ولكن قامت الاشتراكية الديمقراطية بهذه المهمة. لقد أرادت الحركة العمالية أن تعطى لفاعل اجتماعى القدرة على العمل المستقل الذى يفترض اللجوء لمبادئ أخلاقية عن المساواة والعدالة، من أجل إحياء سياسة ديمقراطية أما الاشتراكية الماركسية، على العكس، فهى معادية للذاتية الطبقية، وغريبة عن الديمقراطية، ولا تهتم بتحقيق العدالة الاجتماعية بقدر اهتمامها بتحقيق مصير تاريخى. وحتى إذا كان **ماركس**، بعد **هيجل**، لديه الوعى بتكوين فلسفة للذات، فإن هذه الكلمة لا تكتسب لديه المعنى الذى نعطيه للذاتية ولتحقيق الذات أو للحرية وللمسئولية. **ولوكاتش** على صواب عندما يقول: «ليس تغلب العناصر الاقتصادية فى تفسير التاريخ هو ما يميز الماركسية عن الوعى البرجوازى، ولكن هى وجهة النظر الشاملة» (P.47).

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

ووجهة النظر هذه لا يمكن أن تعبر عن فاعل اجتماعي محدد، إنها لا يمكن أن تكون إلا وجهة نظر ممثل سياسي للضرورة التاريخية ينتزع السلطة المطلقة ليحققها.

بينما كانت الذاتية تبدو برجوازية، كانت النظريات التي تدعو إلى الشمولية التاريخية، سواء كانت ثورية أو برجوازية صغيرة كما كان يحلو لماتييز أن يقول عن ميشليه، تطابق بشدة بين طبقة أو أمة، وبين الحركة الطبيعية للتاريخ، وهذه الحركة ليست إلا فكرة معينة يكون الفاعلون الاجتماعيون تعبيرًا لها، أو هم عمليا؛ بجماهير يتحدث باسمهم حزب أو مجموعة من المثقفين. إن النظر للإنسانية كفاعلة لتاريخها، مطيحة بالأوهام الخادعة للجواهر ومبادئ الحق والأخلاق، لكي تستوعب ذاتها وتتغير فى ممارستها، يؤدى إلى الخضوع العنيف أو المعتدل للفاعلين الاجتماعيين، الخضوع الشمولى أو البيروقراطى، ولاسيما الخضوع الطبقى لسلطة مطلقة، لنخبة سياسية تزعم شرعيتها باسم معرفتها المزعومة بقوانين التاريخ.

وداعا للثورة:

نحن نعرف اليوم من خلال التجربة أن التقدم والشعب والأمة لا تتأسس فى غمار الحماسة الثورية لخلق قوة تاريخية لا تصمد أمامها عوائق النقود والدين والقانون. هذه التركيبة الثورية التى كان يحلم بها العصر الثورى، لم تتحقق تلقائيا فى أى زمن رغم أحلام ميشليه. ولم تؤد إلا إلى السلطة المطلقة للقادة الثوريين الذين جعلوا من أنفسهم تعبيرا عن نقاء الثورة ووحدتها. إن وحدة المسار التاريخى لم تتحقق إلا بإحلال الواحد، الممثل للأمة وللشعب وللجماعة المحاصرة، والتى ينبغى أن يسودها قانون الطوارئ ومعاقبة الخونة، محل تعدد الفاعلين الاجتماعيين وعلاقاتهم.

ادارت الثورات ظهرها دائما للديمقراطية وفرضت وحدة لا يمكن أن تكون سوى ديكتاتورية بدلا من تعددية المجتمع المنقسم إلى طبقات. ولأن الاشتراك النشط للفاعلين الاجتماعيين فى الحياة العامة ظل ضعيفا، حتى فى فرنسا التى بدأ فيها الاقتراع العام منذ ١٨٤٨م، استقرت سيطرة النخبة السياسية على الشعب، وعلى الطبقات الاجتماعية. تلك السيطرة التى بدأت مع فترة الإرهاب فى الثورة الفرنسية، ثم أصبحت دائمة مع الشمولية فى القرن العشرين.

لو وافقنا للحظة على الفكرة، التى أدافع عنها طوال صفحات هذا الكتاب، والتى ترى أن الحداثة تتحدد بفصلها المتنامى للعقلانية والذاتية، لكان التأكيد على أن الوحدة الأصلية للقوانين الطبيعية للتاريخ وللفعل الجماعى أمرا يبتعد عن الحداثة. إذ يؤدى بالضرورة، عندما يتجاوز دائرة الأيديولوجيين الصغيرة، إلى بناء سلطة مطلقة قمعية تفرض وحدة مصطنعة وتسلطية وتم ذلك سواء فى عالم الاقتصاد، والذى يفقد فى هذه المغامرة عقلانيته الداخلية، أو فى عالم الفاعلين الاجتماعيين المحرومين من هويتهم باسم رسالتهم الكونية. أدى عصر الثورات، عبر طرق ملتوية، إلى الإرهاب وإلى قمع الشعب باسم الشعب، وإعدام الثوريين باسم الثورة، ولأنه يؤكد وحدة الحداثة والتعبئة الاجتماعية، فقد أدى إلى الفشل الاقتصادى وإلى اختفاء المجتمع الذى ابتلعته الدولة القطبية Etat Saturn.

إن انتصار التقدم يؤدى بالضرورة إلى إضفاء البعد الطبيعى على المجتمع، وانطلاقًا من ذلك ينظر إلى من يعارضون الحداثة وثورتها كعراقيل ينبغى التخلص منها بواسطة منسقى الحدائق الطيبين المخول لهم اقتلاع الأعشاب الضارة. ها نحن قد وصلنا إلى التحطيم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الذاتى التام للحداثة. فى لحظة تنادى الأيديولوجيا فيها بهوية تجمع بين الإرادة والضرورة، وتجعل من التاريخ صعوداً نحو الحرية ونحو تحرير الطبيعة فى آن، وتزعم الايديلوجيا أنها تعمل على انتصار ما هو اجتماعى بإذابته فى الكون الكبير. مثل هذه الفكرة المتطرفة عن الحداثة لم تنجح فى فرض نفسها بشكل كامل فى المراكز النشطة للتحديث الغربى، تلك المراكز التى لم تتحكم سلطتها المركزية فى الاقتصاد والثقافة ولكن كلما امتد التحديث إلى مناطق صادفته بها عراقيل، أصبح إرادياً، وتطابق مع الفكرة الثورية.

واجب المثقفين الأول اليوم هو أن يعلنوا أن الأطروحة التاليفية الكبرى للنزعة التاريخية كانت حلماً خطيراً، وأن الثورة كانت دائماً نقيضاً للديمراطية. إن الحداثة ليست هى انتصار الواحد، ولكن اختفاؤه وتأسيس إدارة العلاقات المعقدة والضرورية بين التحديث وبين الحرية الفردية والجماعية ينبغى إذن أن نتساءل، بعد هزيمة الفكر المسيحى والحق الطبيعى أمام فلسفة التنوير، ما هو شكل العودة للذاتية، تلك العودة التى ينبغى لها أن تعقب النزعة التاريخية؟ ولمثل هذه الصيغة ميزتان: الأولى هى أنها تضعنا اليوم على مسافة متساوية مع الفكر فى كل من القرنين الماضيين، وتجبرنا على الاعتراف بكل من نداء العقلانية وتحرير الذات الشخصية. والثانية هى أن نقبل وضع تاملاتنا فى سياقها التاريخى، ليس بالقطع فى صورة تدرج تراتبى لأشكال التحديث أو لمراحل النمو الاقتصادى، ولكن فى بحث عن أشكال من التدخل يجريها المجتمع على ذاته، ويمكنها أن تدعو إلى تحديد للعلاقة بين الفعالية والحرية.

أعطت الحداثة، كما قلنا، الأولوية لعملية تدمير الماضى، وللتحرير وللانفتاح. ثم أعطت فلسفات التاريخ والتقدم محتوى وضعياً للحداثة. وأسموها الشمول Total-ite، وهذه الكلمة قريبة من الشمولية totalitarisme لدرجة تبين بوضوح خطر التباسات هذه الكلمة وأخطارها.

أيمكننا إدراك موقف تاريخى جديد، أو نوع جديد من المجتمعات تتحدد الحداثة فيه ليس بواسطة مبدأ وحيد شمولى، ولكن بالعكس بواسطة توترات جديدة بين العقلانية والذاتية؟!

الهوامش:

هذا الفصل جزء من كتاب «نقد الحداثة» Alain Touraine Critique de lamodernite الذى يقدم فيه عالم الاجتماع الفرنسى **آلان تورين** قراءة موسوعية للفكر الغربى باعتباره مرآة لتطور مفهوم الحداثة. وفى هذا الفصل يتعرض **الان تورين** للدور الذى لعبته النزعة التاريخية فى تاكيد مفهوم الحداثة إيجاباً وسلباً.

فهى من جانب ساعدت على تجاوز التناقضات النظرية المجردة لعصر التنوير بين الذات والمجتمع وبين العقل والدين، ولكنها من جانب آخر لعبت دوراً سلبياً يعيق تحقق الذات باعتبارها تفرض التاريخ ككينونة ميتافيزيقية تفرض على إرادة الأفراد فرضاً من خارج الحركة الاجتماعية. وهذا ما يعبر، من وجهة نظر تورين، عن التناقض المأساوى الذى تعيشه النظرية الماركسية باعتبارها نظرية تحرر إرادات الأفراد ولكن إيمانها بالنزعة التاريخية الهيجيلية جعلها تعصف بإرادة الذات عصفا. هذا النقد ينبع من تصور **تورين** للحداثة والذى يعرضه فى هذا الكتاب الذى يقوم على اعتبار الحداثة مساراً لتحرر الذات ولهذا فهو يرى أن ما نعيشه حالياً ليس هو عصر ما بعد الحداثة ولكنه عصر الحداثة المكتملة التى تخلصت من الماهيات الميتافيزيقية المتعلقة بها مثل فكرة الإرادة الجماعية وفكرة اتجاه التاريخ، وتصدر ترجمة الكتاب الكاملة قريبا عن المجلس الأعلى للثقافة.

نوافذ غامضة الأطوار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

□ لن أسألكَ
عن العجوز الذى كان يقرصك..
فى ثديكِ الأيمنِ
وهو يطعمكِ قطعةَ الحلوى
ولا عن الملاحِ الذى مات غرقاً تحت إبطيك
فقط..سأكونُ حذراً من الدبابيس التى تكمّشُ فتحةَ السوتيانِ
من القطط التى ترعى صمتكِ
وتمسّحُ فروتَهَا فى نهديك
خلسةً
بمكرٍ خاصٍ.. جداً!

□ فى القاعِ
ظلٌّ لعابرِ سبيلٍ
منذ زمنٍ..
وهو يفتِّشُ عن نفسهِ فىَّ.

□ كلُّ هذه الفراشاتِ فى شَعْرِكِ
أحتاجُ لأكذوبة أخرى
كى أبرِّرَ نبوءةَ العرافِ!

□ ألعابُ التَّسْلية
ومجرى الأخدودِ
وآنيةُ الأحماضِ
وقُرْصُ الشَّمعِ..
صورٌ غيرُ مرئيَّةٍ لكِ
لغابةٍ.. سوفَ تَجتاحنى بعدَ قليل.

□ الريجيم لن يزيلَ هذا الغبارَ
وحدهُ سيمرُّ.

علينا ـ فقط ـ أن نجهزَ الصلصال
وأقلامَ الفحمِ
أن نكونَ عاديينَ جداً
ونحن نصنعُ نسخةً مطابقةً للأصل!

□ التحليلاتُ التى أشارتْ إلى رعشةٍ فى القلبِ
ليستْ سيِّئةً بالمرةِ
لكنها اختزلتْ المشهدَ كلَّهُ . .
فى علَّة محَدَّدَة:
فقطْ تَنَفُّسْ بحُبٍّ!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

□ اللاوعى الذى يسبقُ ظلَّكِ
ليس بهذه الدَّرجة من الوعى
جرِّبى . . أن تسبقى الإثنينِ . . معاً.

□ فى جسدك
تتلكأ المخيَّلةُ
لبضعِ دقائقَ
وتَنْعَسُ . . !

□ الملاعقُ والأطباقُ
بعدَ لحظةٍ.. سوف أُنْهِى عزلتَهَا
ـ والبيانو؟
سوف أجعلهُ تحت أقدام النافذةِ
أو فى أصابعِ الشُّرفةِ.
هل لايزال الوجعُ فى ساقيكِ؟
سأغيِّرُ وضعَ السجادةِ
أحرِّرها من نزقِ الكراسى
سأستبدلُ الستائرَ والبيَّاضات
ـ والأغطيةُ؟
أجل.. أجل.. سأنفِّضها برفقٍ
حتى لا تسقطَ منها رائحتُكِ!

□ أفضِّلُ هذا الفستانَ
ليس لأنهُ طاعنٌ فى العشقِ
أو لأن الورودَ مخفوقةٌ بالرمادىِّ الذى أشتهيه.
أو لأن الطَّوقَ ينبسطُ مثلَ حبَّةِ الكرز
فقطْ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لأنَّهُ يطيرُ كمروحةٍ
يصعبُ اللحاقُ بهَا!

☐ القمصانُ التى بلَّلتها يدُ النسيانِ
لم تزلْ بلا جفونٍ
بلا أهدابٍ
لماذا حين أمرُّ..
تتأرجحُ مثلَ سريرٍ
وتختفى؟!

☐ الشِّراعُ التى خطفتنا.. فجأةً
يجوزُ تذكيرها وتأنيثها
يجوزُ أن نحْرِقها
أن نلقى بها فى حشائشِ القاعِ
أو نجعَلَهَا وسادةً للطيور.
لكنْ..
لماذا حين انكسَرَتْ
اختزلتْ الثيابَ كلَّهَا فى قطعةٍ واحدة؟

□ حتى الآنَ . .
لا أعرفُ إلا هذا البابَ
القمرُ ذو الأجراسِ لم يحكِ لى
والإبريقُ يخجلُ من حصى العتباتِ
ليس من شأنى أن أدلَّه
وحدهُ . . سيكتشف الممر!

□ يمكننى تخيّلَ المنظرِ
هكذا:
فجاةً . . سيُغلَقُ البابُ
فجاةً . . سيُفتَحُ البابُ
فجاةً . . سيُربَكُ الطفلُ
فجاةً . . سيُكسَرُ الكوبُ
فجاةً . . سيُجدَلُ العشُ
فجاةً . . سيُرشَقُ السَّهمُ
تماماً . .
مثلما فعلنا من قبل!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هل بدأتُ
هل تأخرتُ
أكنتُ أؤجلُ براءتى كلَّ هذا الوقت؟!

الموسيقى فى جسدى، سأعترفُ بما لم أرتكبهُ، ليس فى جيبى حبوبٌ مهدئةٌ ولا خرائطُ، ثم إننى لستُ متوتراً إلى هذا الحدَّ، فيروزُ لم تسرق اللّوزَ، لم تهربْ بالشعاعِ، أعيدى تشكيلَ المثلثِ، هذه القصاصاتُ لا تَسْمَعُ، سنكتشفُ سبباً وجيهاً للخوف، رائحتكِ فى فمى، سوف أتابعُ الأخبارَ، الأسهمُ ترتفعُ، مازلتُ أنتظرُ رنّتك، لم يغتلنى أحدٌ، لكنَّ كائنات لا تُرى تتسلّقُ الجدرانَ، كائنات تشبهُ الحراسَ، صدقينى لم يتمْ اغتيالى بعدُ، مازلتُ أتنفس، نعم.. نعم تناولتُ الغداءَ، لا أحدَ يصرخُ بجانبى، إنَّهُ صرير بعضِ الأعشاب السامّة فى الشارعِ.

هل تأخرتُ قليلا؟!

الساعةُ لا مباليةٌ، أستيقظُ بلاطيور، بلا ضفاف تتدحرجُ على قدمى، أستيقظ عارياً من صوتك، عينى مُرْهَقَةٌ ولونى مخطوفٌ، لاشيء يقتلُ هذا الصداعَ، الصَّباحُ يمرُّ مثل لصٍّ ضرير، لم أتعودْ هذا الإيقاعَ، كل هذه الشّارات الملوّنة لك، الكلماتُ المتساقطةُ من أعلى الجبلِ تشبهك، أفضّلُ النهايات المفتوحةَ، أفضّلُ القصائدَ المجروحةَ بضَعْفها، لا أحبُّ تمثالَ الكاتبَ المصرىَّ، مثل كلِّ الأطفال تخيَّلتُ شفاهاً للخبز، تخيَّلتُ مَرْيَمَ للشمسِ،

شجرا للنَّوم، هل كنتُ وحدى المغـرمَ برمادِ هذا الخريف، بالنَّار التى يرقصُ حـولها العـشبُ، هل كنتُ وحـدى ابنَ هذا الزجـاجِ، لن تصدأ أغنَيـتى، صباحاتٌ طرِّيةٌ ستمر، نوافذ غامضةُ الأطوارِ تعلو.

آه.. ربما أعودُ إلى نفس النقطة، فى نفس الكراس!

هل بدأتُ

هل تأخرتُ

أكنتُ أؤجل براءتى كلَّ هذا الوقتِ

مَن يدق البابَ

الرياحُ على مضضٍ تتشممُ الأشجارَ

مازلتُ قادراً..

على الذهاب إلى المرآةِ.

سوف لا أنتظرُ

بحذر.

سوفَ تلقينَ أسلحتك

ليسَ للعطش رصيفٌ.

لحضـوركِ الليلةَ طعمُ الغـرابةِ، أختـارُ شوكـةَ الصبَّـارِ، الورمُ الخفـيفُ فى إصبعـك يمنحنى انطباعاً سيئاً عن الصحراء، سـأكتفى بالعصـير، ليكنْ، أحبُّ عبدالناصر، الأسطورةُ لا تُورَّثُ، يوما ما سـأبتكرُ معطفاً للتمردِ، لن

يزعجك أن أجعلَ الحزامَ على شكلِ حدوةِ الحصان، أو خطى العنكبوت، من الأجدى أن نبحث عن ضمّادات للنوم، أحتاجُ ثمرةً قليلةَ النضجِ، ربما أعرفُ فى اللحظة الأخيرة، كيف أرفعُ كلَّ هذا الثقلَ، البداهةُ ليستْ عصفورةَ المكان، من المفترض أن نكتشفَ مهمةً جديدةً للظلِّ، كلُّ هذه التمارين فشلتْ فى إلغائى، سأعلقُ تميمتى على جذع غيمة حتى لا تتسرَّبَ من عظامك، سأقترحُ ثلاثةَ مداخلَ للمساء، ليس بينها الدهاءُ أو الحيلةُ، هل أتممتُ قراءةَ جسدك، لا تكترثى بالخطوطِ المعوجَّة فى حنايا السطور، كنتُ أفضُّ اشتباكَ الكواكب، أيضاً لا تكترثى بالدوائرِ المبهمةِ فى سرَّة الهوامشِ، كنتُ أنقذُ الفراغَ من حمى النُّفاس، كنتُ أنتظرك، أكتشفُ حريةَ الجرحِ أو الموتِ، أمرقُ فى أنيابِ الضوء، لا أذكرُ كيف عبرنا الجسرَ، سوائلُ سوداءُ تنزلق من سترة الفضاء، تتمسّحُ فى الملاءة، مراراً كنتُ قربَ النافذة، لم أجدْ سَمَكاً على الزجاجِ، أو رمحاً فى عباءةِ المطرِ.

هل وصلتُ

هل بدأتُ

هل تأخرتُ قليلاً

أكنت أؤجل براءتى كلَّ هذا الوقت؟!

* من ديوان يصدر قريباً للشاعر بعنوان «السحابة التى فى المرآة».

رجب حسن

صاحب صاحبى

عمُّنا سليمان عبد الله الكاتبُ المعروف «لايصوم فى رجب»، والسبب فى هذا أنه «لا يعجبه العجب» حسبما يقول المثل الشهير. فمعظم الأشياء فى هذا الكون خطأ، غالبية الخلق على خطأ، وسلوكهم فى أحسن الأحوال.. خطأ فى خطأ. واعترف مقراً بأننى اوافقُه غالبًا، واختلف معه نادرا. وبرغم هذا كله فقد أغرقنى فى حيرة بلا قرار، بسبب احتفائه الشديد بهذا الشخص!! ذلك الذى بدأت معرفتى به من خلال حكاياتٍ راح يقصها عنه صاحبى العم سليمان فى إعجاب صريح.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى البداية قلت إنه لا بدّ أن يكون شخصًا رائعا ذلك الذى يمتدحه العم سليمان. ثم زادت معرفتى به خطوة حين أخبرنى العم سليمان أن صاحبه هذا هو نجل شاعر غنائى كبير .. فقمت بتلاوة اسمه الثلاثى: ناجى محمود الشناوى.. وقلت .. أقابله. ولأن عمنا سليمان كان يفرط فى إعجابه، بل حبه ، لناجى الشناوى، فلم يكن يفوّت يوما واحداً دون أن يذهب لمقابلته فى مقهى المثقفين المعروف بالقاهرة. وهناك قابلته. وبعد دقائق معدودة ندمت على أننى قابلته.. وقلت ليتنى ما قابلته. لماذا؟ لا أعرف السبب تحديدا، لكنه شعور عارم انتابنى بعدم الارتياح ناحيته. فمعظم الوقت كان المدعو ناجى الشناوى مكبًا على طاولة النرد لا يرفع وجهه عنها، اللهم إلاّ إذا ضحك على تعليق سخيف،أو أطلق هو تعليقا أكثر سخفا. لماذا أقول هذا؟ لأنه حقيقة شعورى كما ذكرت آنفا ونتيجة استقرائى للرجل.. وأشياء أخرى غامضة..

ربما أكون ظلمته، ويكون سبب موقفى هذا تجارب سابقة، بمعنى أننى أعرف عن قرب شديد أبناء مفكرين وأدباء ونقادٍ كبار كلٌ منهم - رجلا أو سيدة - عبئا على قيمة أبيه الفكرية أو الأدبية أو النقدية.. فقيمة أبيه فى وادٍ وقيمته هو فى وادٍ

آخر.. وشتّان ما بين الاثنين، اللهم إلاّ فى الاسم الذى تحمله هويةُ الابن. وطالما ردّدت إنْ جدًا وإنْ هزْلاً أمام بعض أولئك الأبناء، إنه «كان الأجدر أن أكون أنا ابنَ العملاق فلانٍ لا أنت.. لصلتى بعمله، وسيرى على دربه بل حبى له..» فإذا بالابن المَعْنى يغضب ، أو يضحك لهذه النكتة!! وكثيرًا ما كنت أضرب كفًا بكفٍ مردداً بعد مقابلة واحد من هؤلاء : ألا سامح اللهُ فلانا!!

وذلك اليوم، كان ينبغى أن أضيف إلى أسماء الأبناء الذين يتصلون بالعمالقة عن طريق أسمائهم فقط اسمًا جديدًا، هو: ناجى محمود الشناوى.

كنت مضطراً أن أجلس إلى جواره غالبا انتظاراً للعم سليمان المنهمك وإيّاهُ فى مباراة نرد ساخنة. وبرغم جهلى باللعبة، فقد كنت أفهم أن المنتصر دائمًا هو ناجى الشناوى، فيزيد سخطى عليه، خاصة أنه يظل طيلةَ الوقت ساخرًا من خصمه، كائلاً له التهديد والوعيد عبر صوته الأجشّ المستفزّ.. بالسحق فى نهاية الشوط.

وذات مرة وكنت جالسًا إلى جواره على مضض أمضغ ضيقى فى مرارة انتظاراً لانصراف العم سليمان فأنهض معه، إذا بى هززت رأسى، فالتفت إلىّ ناجى بوجهه الذى يحتل مساحةً ملحوظةً من شارب ثقيلٌ يزيد قسمات وجهه غلظةً ونفوراً، وقال لى وكأنه يطمئننى:

ـ لا تبتئس .. فأنا أحاصره فى أربعة أماكن، وسينهزم هزيمة نكراء بلا أدنى شك.. وأشار بإصبع غليظة إلى أربعة مواضع بطاولة النرد فى كل منها قطعتان .. واحدة بيضاء وأخرى سوداء كثيبة تعتقلها عند الحافة البارزة. بينما كنت فى واقع الأمر أهز رأسى أسفا على الرجل الذى ذهب مخلّفًا تراثًا شعريا غنائيا راقيا رفيع المستوى، وابنًا لا يُحسن فعلاً فى حياته غير هزيمة الخلق فى لعبة النرد والسخرية منهم وتوبيخهم أحيانا، والضحك بصوت «نشاز» طيلة الوقت.. ثم قفزت إلى خاطرى كلمات أغنية شهيرة كتبها محمود الشناوى والد هذا الشخص، فرحت أرددها بلا صوت . لهذا وحده كنت قد هززت رأسى.

وذات يوم، أخبرنى العم سليمان أنه لن يذهب إلى ندوة أدبية كبيرة كنا قد اتّفقنا على الذهاب إليها معا، حيث لابدّ أن يتوجه من فوره إلى المقهى لمقابلة ناجى الشناوى.. الذى يبلغ ـ ذلك اليوم ـ الخمسين من عمره، وينبغى أن يهنئه . فرفضت الذهاب معه. بل لم أذهب إلى الندوة حتى لا أفكر فىّ عدم مجىء صاحبى العم سليمان فأتذكر صاحبه بالضرورة.

نسيت أن أذكر شيئا مهمًا جدًا ، فناجى الشناوى لم يكن صاحبا مباشرًا للعم سليمان، بل كان صاحبًا لأحد أصحابه الذى قدمهما إلى بعضهما فباتا صاحبينْ. إذن فالصلة بيننا والحمد لله بعيدة جدًا.. فهو ـ أى ناجى الشناوى ـ صاحبُ صاحبِ صاحبى.

وعند مفتتح العام الجديد قلت أذهب لتهنئة العم سليمان. وماإن جلسنا فى غرفة صالونه الدافئة نحتسى الشاى، حتى لمحت على المنضدة كتيّبًا جديدًا فى هيئته ولون غلافه. فمددت يدى التقطه ، فقرات : «تمنى لو رأى البحر.. قصص ناجى

الشناوى». قلبت الكتاب إلى خلفه فإذا بصورة المؤلف تملأ الغلاف الأخير!! وكأن اسمه فى الغلاف الأول غير كاف لاستفزازى. فأعدت الكتيب إلى سابق موضعه فى سرعة من لدغه عقرب، ومعلّقا فى سخرية:

. يكتب قصصا!! ماله والأدب.. هو للنرد فقط، والنرد له فقط.

بينما راح العم سليمان يفيض فى الحديث عن روعة قصص هذا الكتاب، وجمال أسلوب ناجى، وإتقانه التكثيف فى المواقف والدقة فى التعبير.. و .. و .. فقمت بمحاولة شاقة لتحويل وجهة حديثنا إلى موضوع آخر، وأنا أحكم غلق النافذة اتقاءً للفحة برد مفاجئة ..وأسهبت فى المحاولة. لكنه فجأة قال لى وكأنه لم يسمع كلمة مماقلت أو يلتفت إليه البتّة:

ـ الشىء الوحيد الذى ضايقنى فى هذه المجموعة القصصية...

والتقط أنفاسه، مستعدًا كعادته لقول مهم. لكن قبل أن يكمل كلامه، وفى أقل من ثانية، دار بخاطرى تساؤل يوجز «استنكارًا» معربدا فى رأسى.. فصحيح أن كتّابا عالميين كثيرين لم يكتبوا أعمالهم العظيمة قبل سنّ الخمسين، لكن هؤلاء أنفقوا سنىّ ما قبل الإبداع فى تثقيف أنفسهم وصقل أدواتهم، حتى إذا ما كتبوا بعد ذلك، خلّدت كُتبهم أسماءَهم التى اقتحمت ـ عن جدارة ـ تاريخ الأدب العالمى.. فليس بينهم بالتأكيد من أنفق نصف القرن أو يزيد فى لعبة النرد والسخرية من البشر حتى لو كانوا أصدقاءه، أو التهديد والوعيد بالسحق المحتم من أجل مكسب تافه. كما أنه من المستبعد تمامًا أن يكون من هؤلاء الكتاب من يحتاط المرء منه ولا يميل إليه منذ أول مقابلة معه، ومن يمقت ـ حتى ـ ضحكاته وتستفزه غلظة شاربه وأصابعه. و .. وتحدث العم سليمان مكملاً:

ـ ... ذلك هو : الأخطاء المطبعية المريعة طيلة الكتاب. لقد ضايقتنى ضيقا شديدًا. انظر كلّ ذلك الكم من الأخطاء..وأشار بيده إلى الكتيب، داعيًا إياى أن التقطه من جديد. فلم أمد يدى. فاستحثنى، فأجبت كذبًا أننى لاحظت كثرتها. فأكمل قائلاً:

ـ ليتهم يهتمون فى النشر بالصحة الطباعية، بدلاً من مراقبة مهادنتها للنظام أو تطاولها عليه.. حتى لا يشوّه الأعمال العظيمةَ نقصٌ كهذا، كان يمكن تلافيه بسهولة...

لم أسمع بقيةَ ما قاله العم سليمان، فقد أصمّتنى الدهشة إلاّ من صوت خواطرى!! فكيف يمتدح الرجلَ بهذا الكلام كله، وهو الذى «لا يصوم رجب» !! وكيف يستحق ذلك الشخص، صاحب صاحب صاحبى كلّ هذا الثناء، وهو الذى لا يُرَى إلا مكبًا على طاولة النرد، ولا يُسمع إلاّ هازئا ساخرًا متوعدا.. نشازًا ؟! وفوق هذا ـ وربما قبله ـ فهو يهزم صاحبى .. أمامى .. فى لعبة النرد السخيفة؟!

نهض العم سليمان إلى مكتبه ليكتب، وساد الصمت المكان، فمددت يدى بعد تردد طويل إلى الكتيب، وقرأت من جديد: «تمنى لو رأى البحر.. قصص ناجى الشناوى». ثم قلبت الكتيب فرأيت الصورة، وهممت بإعادته إلى موضعه.. لكنْ رجدتنى أقلّب الصفحات وأقرأ، متحديا صاحب الاسم والصورة.. قرأت ... وظللت أقرأ حتى أتيت على الكتاب.

فيا لهول ما قرأت ... ويالهول ما فعل الكتاب بى..

ست عشرة قصة قصيرة تحوى كلٌ منها عالمًا إنسانيا كاملاً متميزًا، ونموذجًا إنسانيا تاما بقوته وضعفه. حياة يصطرع فيها الأحياء فيسقطون صرعى الإحباط أو يكادون.. وهم فى صراعهم المستميت يقارعون التنين اللطمة بالمقاومة، فيزيد لهم اللطمات بلا رحمة، لكنهم لا يتنازلون عن إنسانيتهم ولا يستسلمون حتى لحظة الانسحاق. الكل يتساقط، ولا أحد يعاون أحد، ولا أحد ينجو.. الكل يموت. الكل يموت.

ياله من عالم يحمل أفراده عناصر الحياة وعوامل الفناء.. هى الحياة بعينها.. عارية بغير ما كذب، وأيضا بغير ما سوداوية مقصودة. فهكذا هى بالتمام والكمال فى عصر فقدان الطمأنينة. هى الحياة كما عشتها وكما أعيشها بصدق. هى الحياة برمتها هنا داخل هذا الكتاب.. كتاب ناجى الشناوى الذى أبدع فى تقديم تلك المعانى وغيرها إبداعًا فنيًا راقيا عبر تلك القصص. ياله من كتاب، وياله من رجل مؤلِّفُه. ويالهول ما فعل بى طيلة قصصه وصفحاته وسطوره وكلماته وحروفه. لقد جعلنى المؤلف بطلا طيلة كتابه. فالمأساوات الست عشرة لى. أنا عشتها وقضيت خلالها إجمالاً وتفصيلا.. قضيت دون أن يترحّم أحدٌ علىّ أو يلتفت. فأنا .. أناالذى «تمنى لو رأى البحر..» فلكَم تمنيت هذا..

لاحظت أن العم سليمان واقف أمامى يحدثنى، بعد أن أعد شايا جديدًا. وفهمت أنه يسألنى إنْ كان كتاب ناجى الشناوى قد أعجبنى. قلت وأنا أرشف الشاى اللذيذ، بينما توزع قطراته على ملابسى يدٌ مرتجفة:

ـ ما أروع هذه المجموعة. هل كاتبها بحقٍّ هو صاحبنا ناجى الشناوى الجالس دائمًا إلى طاولة النرد والذى..

فرد مقاطعا فى توجّس سليمانى معروف:

ـ هل سبق أن قرأت شيئًا من هذه القصص لمؤلف آخر؟

أجبت متنهدًا فى عمق، بعد أن تخيلْت حياتى وقد لخصها شريط سينمائى سريع فى ستة عشر مشهدا مكثفا:

ـ كلاَّ البتّة. لكنها الروعة التى دفعتنى إلى السؤال. ما كل هذا الجمال !!؟ ولكنْ، أحقٌّ أن هذا هو الكتاب الأول لصاحبنا؟

ـ أجل.

ـ ألا تفكر فى مقابلته الليلة؟

ـ عندى عمل مهم ينبغى إنجازه.. سأقابله غدا.

ـ ولمَ لا يكون الليلة؟

وحاولت استنهاضه، فأضفت:

- الا تريد أن تثأر من هزيمة ليلةِ أمس؟

فأجاب مبتسما:

- غداً سأهزمه.

وقام إلى مكتبه وأوراقه.

زاد قلقي. وبعد أن انتهيت من شرب الشاي في عجلة، ألقيت نظرة أخيرة على غلاف الكتاب: «تمنى لو رأى البحر.. قصص ناجي الشناوي». وبحركة عفوية قلبت الكتاب إلى الناحية الأخرى، فإذا بصورة ناجي تزين الغلاف الأخير . لاحظت أنه يضحك وأن شاربه العريض البديع يضفي جمالاً على ملامحه الشرقية الأصيلة التي تكشف بجلاء أنه ابن الشاعر المبدع محمود الشناوي رحمه الله. إنه يضحك مطرقًا في حياء، وكأنه يرد لي آيات إعجابي الشديد بقصصه الرائعة.

كان صدري يمور بعاطفة فيّاضة وأنا اقطع الطريق على قدمي مسرعًا إلى مقهى المثقفين في وسط القاهرة لمقابلة ناجي الشناوي. وهناك رأيته.. كان جالسًا قبالة أحد الكتاب، لا أذكره، مكبًا على طاولة النرد ضاحكا في مرح رقيق. وكان صوته الشجي يزداد قربا وشجوًا كلما اقتربت منه. فاجأته بضربة قوية ودودة على كتفه أثارت انتباه الحاضرين، ثم أنهضته عنوةً واحتضنته ورحت أقبله في شوق شديد.

بعد أن احتضنت النسخة التي أعطانيها صديقي الحميم ناجي محمود الشناوي من مجموعته القصصية ممهورةً بتوقيعه، جلست قبالته أنصت لصوته الرخيم وضحكاته الفريدة، وأتابع أصابعه الرشيقة يحمل القطع السوداء والبيضاء .. ناقلاً إياها فوق الطاولة من موضع إلى آخر.. ملقّنًا إياي أسرار لعبة النرد.

عبد اللطيف زيدان

جائزتا فوكنر وبوليتزر من نصيب ريتشارد فورد

ترى هل كان يدرى «**جوزيف بوليتزر**»؛ الناشر ومؤسس جريدة العالم الأمريكية؛ أن الجائزة المنوطة باسمه سيكتب لها الدوام والشهرة؟ لقد ترك مليونى دولار لإنشاء كلية الدراسات العليا للصحافة بجامعة كولومبيا التى تقبع فى مدينة نيويورك سنة ١٩١٢.

ولم يلجأ القائمون على أمر هذه النقود إلى البحث عن مآربهم الخاصة كما يحدث فى بلاد العالم الثالث؛ بل أنشأوا جائزة بوليتزر بجزء من هذه النقود فى مجالات الصحافة، والأدب، والدراما، والموسيقى، وأفضل بحث علمى فى كافة المجالات، والخدمات العامة.... وأعطيت الجائزة سنة ١٩١٧ لأول مرة.... وهى تمنح لعمل تم نشره فى العام نفسه (حتى الأول من نوفمبر)، أما إعلان الجائزة الذى تصدح له الأبواق النيويوركية؛ فيكون مع حلول فصل الربيع فمن هو الأديب السعيد الحظ الذى انتشى حينما استمع إلى اسمه وهو يدوى فى القاعة هذا العام، وما هى الرواية التى مهدت له الطريق ليتقافز حوله الإعلاميون والناشرون؟!.

إنه «**ريتشارد فورد**»؛ الذى خرج إلى الدنيا سنة ١٩٤٤ من دغل فى الجنوب الأمريكى.... أبوه بائع جوال. وافته المنية بعد صراع مرير مع المرض؛ ليشب مع جديه اللذين كانا يديران أحد الفنادق. ويشد الرحال وهو فى فترة المراهقة إلى أركانساس؛ حيث أبعدته أمه عن طائلة قوانين الحضانة.... ويكبر العود ويستقيم؛ فيذهب إلى الجامعة بولاية ميتشيجان لدراسة الأدب، وهناك يخفق القلب **لكريستينا هنسلى**؛ التى تزوجها فيما بعد... وبعد تخرجه يقوم بالتدريس فى مدرسة ثانوية، ويشد الرحال مرة أخرى إلى «سانت لويس» لدراسة القانون

فى جامعة واشنطن... ويضنيه البقاء بلا سفر أو مزيد من الخبرات؛ فيعمل لفترة مساعداً للتحرير فى مجلة تجارية دوائية بمدينة نيويورك. ،درس فى جامعة كاليفورنيا مع كل من الأديبين «**أوكلى هال**» ،«**إى. إل. دكتوروو**» ثم عاش فى شيكاغو، ومكسيكو حيث تدور أحداث روايته «الحظ المطلق». وقام بالتدريس فى جامعات ميتشيجان وبرنسيتون، وكليتى؛ «جودارد»، و«وليامز».

ومن أطرف ما قاله فى إحدى المجلات سنة ١٩٩٠؛ إنه قد عاش فى اثنى عشر مكاناً على مدار الاثنين وعشرين عاماً الأخيرة!

ومازالت لكنته الجنوبية تغلف صوته، ولكنه لا يحب أن يلقب بالكاتب الجنوبى. وما الذى يشقيه من هذه الصفة التى تجعل منه سليلاً **لوليم فوكنر** ابن الجنوب الحائز على جائزة نوبل سنة ١٩٥٠. والذى كان يعيش بالقرب من موطن كاتبنا، ولم يبرح ولايته «مسيسيبى» معظم فترات حياته؟!

لا أحد يدرى.. وما ذكره فى لقاء معه سنة ١٩٨٨ فى ولاية «ميريلاند» بأنه لا يريد أن يُعرف ككاتب جنوبى؛ لأن قصصه وشخصياته عالمية، وأنها لا تعتمد على خاصية أى قطر أو إقليم معين لا يمكن أن يدحض عالمية **نجيب محفوظ** المصرى الروح. العائش فى تراب وطنه، ولا عالمية **جارثيا ماركيز** المغرق فى المحلية، ولا عالمية **نادين جوردمر** المنكبة على عالم وطنها جنوب إفريقيا.

على أية حال... **فورد** ككاتب يعيش على المِنَح والدخل الذى يأتى من كتاباته، والمحاضرات التى يلقيها... ولقد بدأ الكتابة الإبداعية متأخراً بعض الشىء فى لحظات من هيام... **ريتشارد فورد**؛ الدارس والمحاضر الجواب... هاهى الكتابة تراوده عن نفسها، وكأنه قد شغفها حبا! وهل يستطيع مقاومة مراوغتها وهو لا يملك قدرة **يوسف** عليه السلام فى الصد والمنع؟! لقد انزلق بكليته إلى غياهب حب الكتابة؛ فإما تحتويه بصدر حنون، وإما يلاقى حتفه، وما أكثر الراجمين الرابضين فى القرار السحيق! ها هى تمنيه وترغبه وتهدهده بتؤدة، وها هو يشرع الأقلام، ويحشد الذهن. ويبسط الصحف... فلتكن الرواية الأولى فى أرضه، أرض الجنوب التى لا يستطيع الهرب من فكاكها... إنها «قطعة من قلبى»... تدور أحداث هذه الرواية فى أركانساس بعد عبور واحد من الشخصيتين المحوريتين؛ قادما من كاليفورنيا؛ ليقيم هناك. الشخصيات الأخرى نماذج قوطية جنوبية لا يرسمها إلا جنوبى... بعد ثمانى سنوات زواج قضاها مع «جاكى»؛ يترك «روبارد» منزلهما فى كاليفورنيا، ويقود شاحنته إلى شاطئ أركانساس على نهر الميسيسبى... هناك وفى المدينة الغافية المسماة «هيلينا» سوف يعاشر «بيونا» التى كان على علاقة قصيرة معها منذ اثنى عشر عاما... أى باعث يشد الرجال إلى هوة جنون العشق؟ إنه لم يتحمل عبارات الاستغاثة التى أرسلتها له هذه المرأة بعد زواجها من رجل تدَّعى أنه ليس من أولى النهى! وما عليه إلا أن يجىء ليصل ما انقطع...

إن «روبارد» الذى واتاه شعور بأنه فقد حلاوة زواجه، وطلاوتها؛ يعلم أن التورط مع زوجة رجل آخر أمر لا تحمد عقباه... لكن إذا ما مزق القلب أسلاك الاتصال مع العقل؛ فالقرار لا محالة له! ويصمم العاشق الولهان على تنفيذ ما انتواه.... حيث تبدأ أحداث

وعلاقات جديدة في أركنساس؛ ليدرك مغبة فعلته، ويقرر العودة إلى كاليفورنيا... حيث جفت منابع الحنان القديم

ويكتب **ريتشارد فورد** رواية ثانية بعنوان «الحظ المطلق»... بطلها «هاري كوين» ذو الواحد والثلاثين ربيعاً وهو ينتهي إلى معضلة التفكير؛ على خلاف «روبارد» الذي ترك «جاكي» في الرواية السابقة؛ ونبذ التفكير.

وبالرغم من أن «كوين» أعرض ونأى بجانبه عن امرأة رائعة؛ فإنه لم يترك الفرصة تفلت؛ حينما كتبت إليه «راي» تسأله عن مدى استعداده لمد يد العون في تهريب أخيها من السجن المكسيكي... ولما كان قائداً سابقاً لطائرة هليوكوبتر في فيتنام؛ فلديه المهارة والقدرة العقلية لحساب التوقعات التي تمكنه من التعامل مع المسئولين الفاسدين في السجن، والعالم الخفي للمكسيك... إن «هاري كوين» ينبذ في النهاية فيتنام وآلامها ومخازيها؛ ولن يترك الماضي يدير الأحداث، أويمسك بتلابيبه، ولا هو بادي الانزعاج من المستقبل كذلك.

لقد قرر أن يغنم من الحاضر.. فهو العائش في اللحظة الآنية ولا شيء سواها... يصفو ذهنه من قلق التشوف إلى المستقبل، أو التلمظ بذكريات الماضي إنه مقتنع بأن الحظ غير المحدود يأتي لهؤلاء الذين يعيشون في الحاضر.فقط.. ولكن العيش في الحاضر وحده ليس كافياً من أجل تجاوز العزلة وعبور المحن... سيكون كافياً فقط إذا ما عادت محبوبته «راي».

إن «هاري كوين» ذا اللغة الضئيلة والشديدة الفوران؛ هو البطل المثال عند الكاتب «**ريتشارد فورد**».. في اللغة والمزاج... إنه سليل أبطال «**إرنست هيمنجواي**».. والمطالع لبداية الرواية سيجد - على حد قول أحد النقاد الأمريكيين - واحدة من أفضل قطع النثر الوصفية التصويرية الموجودة في كل أعمال **فورد**. **إنها تذكّرنا بهيمنجواي**... وصف دقيق لمراهقين مكسيكيين من فتيان الملاكمة لم يكن يطاوعهما القلب في البداية لضرب أحدهما الآخر.... لكن قرب النهاية يلكز أحدهما عين الآخر؛ ليخرجها عن محجرها!

ونأتي إلى واحدة من أفضل رواياته وهي «الناقد الرياضي» حيث يبدو في ثناياها تأثير الشاعر الإنجليزي **جون كيتس** «المتوفى سنة ١٨٢١» بشدة... ففي كليهما يتأرجح الأسلوب بين نفي وإثبات الآلام المبرحة لدى **كيتس** تتجاوز آفاق اللحظات المؤقتة، والنقل من الحياة المعاشة نقلاً مباشراً... والناقد الرياضي «فرانك باسكومب» عند **فورد** يفعل في اللغة ما يوجب استدعاء القصائد الغنائية العظيمة **لكيتس**... كان قد أوقف عمله ككاتب قصة، واتجه إلى ساحة النقد الرياضي.. ولم لا والمباريات الرياضية تعلمنا أنه ليس هناك نَسْخ لهم في الحياة المعاشة؟ فعندما تنتهي المباراة يكون الأمر قد انتهى، وهكذا الحياة. وأي وجهة نظر أخرى هي أكذوبة . الرياضة حياة سعيدة تماماً في الحاضر... ألم تلاحظوا معي من قبل أن أبطال **فورد** يعبرون عن رأيه بأهمية العيش فيما هو آني.

إن الرياضي لا ينظر إلى جوانب عواطفه متعجباً وباحثاً عن البدائل من أجل ما يقول، أو مايفكر فيه. فنفسه لا تنشطر، وليس لديه صدام مع الوجود المروع. وعلى ذلك فإن «فرانك باسكومب» مثل «كوين» بطل «الحظ المطلق».. فظ مع نفسه، ولديه قدرة ضئيلة على احتمال الوجدانيات... إنه واقعي فظ وحيثما تكون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المعرفة واضحة؛ تكون مميتة... والوصول إليها بمثابة الانتحار. ويتطابق هذا مع الأفكار الصوفية الشرقية.. إن فلسفة «**ريتشارد فورد**»، ومواقف أبطاله التى تمتلئ بالحكمة المستقاة من التجارب والمعرفة؛ رؤى تلقى ضباباً على مشاهده الرائعة!

وكان لابد أن نتحدث عن بعض أعمال هذا الكاتب قبل أن نلج إلى روايته التى حصل بمقتضاها على جائزة بوليتزر لعام ١٩٩٦. ونعنى «يوم الاستقلال» ولا يخدعنكم هذا العنوان الذى قد يغرى المتابعين للإعلانات السينمائية الأجنبية فيظن أن الفيلم الأمريكى «يوم الاستقلال» مأخوذ عن نفس الرواية... فلا علاقة بينهما سوى العنوان! ومع ذلك فإن رواية «يوم الاستقلال» - على حد قول الناقدة الأمريكية **جنيفر كينج** - مثل فيلم سينمائى عظيم يخدرك؛ فتظن أنك لم تعد فوق مقعدك بل أصبحت داخل المشهد نفسه بعد هبوطك فى قلب شاشة العرض!

إن الشخصيات تدفع بك إلى التفكير بطريقة تصاعدية حول قضايا تصاعدية، وسوف يدرك القارئ إلى أى دَرْك هوى عمق تلك العلاقات المتشابكة، وستتوجع جميعاً من التفكير بأن الحب سيصبح الموسيقى العذبة للحياة.

سوف تستحوذ تلك الشخصيات على كينونة من يقرأها، وسوف يحتفظ بهم، ولن يسمح بمنحهم عطلة؛ لكى لا يبتعدوا عنه. ومن منا لا يبتغى دوام عبير الأرض؟! فى «يوم الاستقلال» ستجد «فرانك باسكومب» بطل روايته «الناقد الرياضى»، والذى تخرج فى جامعة ميتشيجان؛ قد اعتزل مهنته كناقد رياضى، وعاد إلى كتابة القصص، وأصبح تاجراً للعقارات فى ولاية «نيوجيرسى»

تزوجت مطلقته، ووجد نفسه بإزاء ابنه «بول» الذى يبلغ الخامسة عشرة؛ تدفعه تهمة سرقة قنينة خمر من واجهة أحد المحلات، وله خصائص عدة... أظهرها طبعه العنيف، والنباح المستمر - المتعذر تفسيره - لكلبه، ومشاكل نفسية أخرى. وعلى هذا انتوى فرانك أن يأخذ ابنه فى رحلة خلال أيام عطلة الرابع من يوليو (يوم الاستقلال، أو عيد الاستقلال بترجمة أدق) مسلحاً بنسخة من رائعة **ايمرسون**. «الاعتماد على النفس».... يحدوه أمل فى الوصول إلى أعماق مشاكل ولده، وحشو الفجوة السحيقة فى حياة كل منهما، والقابعة بينهما.. إنه يطرح الأزمة ذات الحجم الملحمى، والتى عاناها فى «الناقد الرياضى» وقد تبقى الآن ما يدعوه بفترة المثول والشخوص... إنه الجزء الذى يأتى بعد صراع هائل؛ يقود إلى الانتحار..

ولنا. أن نتابع ما ذكره بعض النقاد الأمريكيين عن كتابات **ريتشارد فورد**. أمثال «**دين باكوبولس**» المحرر الأدبى بجريدة «ميتشيجان ديلى»، والناقدة الأدبية المتخصصة **جنيفر كينج**...

«إن كتابة **فورد** لها من الثراء ما يكفى لإعطائك الشعور بأنك تركب سيارة حقيقية مع شخوصه، إن له مقدرة التأثير على نقلك إلى نسمات الصيف، والشعور بقيظ يوم حار، وتشمم عبير المروج الخضر التى يكتب عنها... سترى واللهفة بادية عليك كما يرى بتوق؛ السائح المفعم بالحيوية كل ما يتواجد أمام ناظريه، وسترى الوجوه التى لفحتها الشمس. لن تواتيك المقدرة على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وضع الكتاب جانبا؛ ليس بسبب الغموض والإثارة، ولكن لأنك لا تريد أن تترك الشخصية المحورية على «سلامك» المنزل تروم الإيجار.. فأنت فى مصاف المستأجرين المأمولين «إن **فورد** الذى اقتنص جائزة **فوكنر** للرواية قبل جائزة **بوليتزر** بأسبوعين؛ يعد واحداً من المحترفين الماهرين فى كتابة النثر... كاتب جياش العاطفة، فياض المعانى، شديد المكر، كاظم فى أحاديثه... إنه بهذه المعانى ينهى روايته..«عيد الاستقلال». إنه باختصار يكتب كل ما يؤدى إلى جهنم!»

... فى رواية «الناقد الرياضى» التى تدور أصداؤها فى نيوجيرسى سيعتقد المرء بسهولة أن هذا الكاتب؛ قضى كل حياته على الساحل الشرقى فى نيويورك ونيوجيرسى، ثم يعود فى مجموعته القصصية «ينابيع الصخور» يعطيك إحساساً بأنه قد شب فى مونتانا..، وهكذا...

وعندما سئل عن الأصوات المشتركة فى «ينابيع الصخور» والتى تختلف بشدة عن الصوت المميز لتعليم وثقافة وفكر الناقد الرياضى.. قال **فورد**:

«إننى دائما أفكر فى اتجاه **بريخت** الذى قال: (ما يريده الكاتب هو أن يكون بنفس الصوت، أو أن المرء دائما ما يستخدم نفس الإستراتيجيات فى القصص... إنك تحاول أن تجعل عملك شاملاً قدر المستطاع. وربما يدعوك هذا للكتابة أو الحديث. وكلاهما مختلف جداً... وأنا لا أخلط الكتابة بالحديث أبداً، ولا أخلط صوتى الذى أتكلم به الآن مع الأصوات الموجودة فى كتبى»

إن البواعث الإنسانية هى اللغز الرئيسى فى روايات **فورد**.. وذلك الغموض الذى لا تدعى شخصياته أنها تفهمه؛ يدعم القلب الإنسانى باحثاً عن فهم لماذا يكون منفصماً عن العقل الإنسانى غالباً!

إن شخوصه تستطيع أن تكون مؤلمة من الناحية العاطفية، ورقيقة تماماً، ومثيرة للإعجاب فى آن واحد.... إذا انزلق أحدهم فى ورطة لا يستطيع السيطرة عليها والقدر يولد الحب، أو عشق الصخور، أو الموت عندما تناضل شخوصه للسيطرة على حيواتهم..

إن هناك جلالاً ونبلاً فى هذا النضال، وكآبة لا توصف ولا تريم؛ ينقب عنها «ريتشارد **فورد**» لينقلها لنا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إدريس عيسى

الشعراء

(إلى أرواحهم، في سهرتها الأخيرة هناك، قرب الاسم)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ ـ محمد الخمار الكنوني

الفَراشةُ. تعلو الفَراشةُ. تضرب باللون حدَّ النهار ودائرَةَ الليل. في أوّل القَوْس تعلو. الفراشة ـ في هَيْبة الضّوءِ، في لُغزها ـ نجمةُ القطب ناشبةٌ في السّتار الشفيف الأخير الذي، حين تُسدِله طِفلةُ الأرض، ينشطرُ الوقتُ بَحْرَيْنِ ضِدَّيْن. لم تَلجِ النّجمة البيتَ: إن لها موعدًا في شساعة عينين نائمتين. فهلْ تَعرِفُون الذي نامَ؟ هل تعرفُون يَدَيْه؟ وهل قادَكُم مَرّةً في حدائقِ سَهْرته حيثُ يعطي النباتَ قناعَ النبات، ويعطي المدى طيْرَه، والسّراعيفَ إغْواءها، والأرَاويَّ قانونَ هجْرتها في الفِجاج، ويُشعلُ في شُرَفٍ في الكلام قناديلَ يقْدحُها بالأنين؟

أَلَمْ تَرَوُا الضَّوءَ خلف التلال فـيَنْزلَ سربُ السُّنونو على حبل أنفاسكم؟ هل كتبتم على حَـجَر هِجْرَةَ الريح؟ هل جُبْتُم الأرضَ هازِّين بالكفّ صَقْرًا وعينين جارحتين لكى تجعلوا الأرض بوّابة؟ فدَعُوه يَنَمْ قُرْبَ أشيـائه: زَهرةَ الكيمياءالبريئَة، مِصْـباحِه، حبْرِه المَلكيِّ وأقْلامه وصباحِ السُّنونو الذى ابتدعته يَداه جناحًا جناحًا، وغَيْـمتِـه، والمرايا التى كـان فى بَهْوِها اللاَّنهـائى يَرعى الظّلالَ ويُطلق رغبَته كَـرْمَةَ المُلك، يمنَحُ كفَّيْه أن تَحْكمـا. تلك نجمتُه. تلك حارسـةُ الرّوح. لم تكُنِ الأرض بيتًا لغُـرْبته، لم تكن فى غُبّار الـطَّواطم نُصْبًا إليه يسـوق القَرابينَ حتى تُضيءَ قُـرى دَمِها الضوء. لم يكن الأفقُ إلا امتدادًا لإيمائه إن أشَارَ إلى طائرٍ يرفع الشَّجر المُرُّ فـوق الصُّداحِ ليعزِلَه. سـيُقال له: قم فيـمشى وئيدًا ليرهقَ طائرُه وحشَةَ الشّجرات.

سيُسَألُ: بكَّرْتَ يا صاحب الظّلِّ، بُكَّرْتَ كيف هجرتَ يدَيكَ معلَّقَتَـينِ على، تَعَبٍ فى كمال الإشارة؟ كيفَ سبـقت إلى حَجَرِ اللَّيلِ؟ أنظُر، غُـدافُ البيـاض يَمُدُّ كُسـوفَ جناحيـه خلْفَكَ كى يَشْـملَ الأرضَ، أنظُر سَيَـهمِسُ: «فـاكـهةُ الصَّـمتِ تَنْضَجُ فى شَفَتَىَّ، وحُنْجُرتى امتلأَتْ بالغيابْ».

نجمةٌ لشُرود يديه، وهدأته قُرب جِذْر النَّهارِ
دعوهُ يَنمْ كالملوكِ
وكفّاه مبسوطتَان كأنْ أرْختَا لخُيول البرارى أعِنّتَها.

٢ ـ عبد الله راجع

لم أكُنْ ها هُنا
حارسا للّذين أتوْا من شُموس السّواحل
أو من جِبالٍ يُطوِّح فى ريحها النَّسْرُ
أقدارهُ وفرائسهُ.

لم أكُنْ حاوِيًا فى الميادين:
قِردى النَّهارُ
ودَفِّى المديح
لم يكنْ لىَ وجْهٌ
ولا رَايةٌ

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أو ذراعٌ يُطَيّرُها، فى سماء الهُتاف، هُوبى -
القبائلُ كانتْ خُسوفًا طويلاً
وهذا الغُبارْ
طالعٌ من حدائقَ محروقةٍ إن تَلَفَّتٌ
والشَّمسُ مُهْرٌ ذَبيحْ

كنتُ أوسعُ هاويتى
بمقاديرَ تجعلُ مَوْتى أجملَ
من سَرْوةٍ تسكُبُ الصّبحَ فى جَرَّةِ الظِّلّ
كى تطلق الوَرَشانَ
وتَهْدِلَ نائمةً
وحْدَها.

٣- أحمد بركات

سوف يبقى فوقَ سقْفِ الكَلماتْ
واحدا

حُراً كلَبلابِ الجَبلْ
يتدلَّى بعصافير
ووحشٍ من حفيفِ الرُّوحِ،
ينهال على مائدةِ الشّعْر
بنَرْدَيْنِ من العَتْمَة والنُّورِ
ويصغى لشُعاعٍ قادحٍ فى بُؤْبُؤِ الجَارحِ
إنْ هَفَّ الحَجَلْ
باحثا عن أُفْقِ الصَّرخة فى سَمْتِ جناحيه،
وفى حُرِّيَّة الكائنِ
فى ما يَجْعَلُ الظِّلَّ بلاداً
ويسَمّى الشَّجرات
حَيْرةَ الكائنِ فى أشكالِه الخَامِ.

سَيعلوُ ـ
كفُّه أعمقُ من شَمْسِ البَراهينِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإيماؤُهُ فَجْر النزيفْ

سيُصفّى شمسَه الأُخْرى
بظِلٍّ وغيابٍ وشتاتْ
لِيرَوْها مُسْتكفّين أمام البَحرِ
مادِّين التّراقى نحو هَامَاتِ التمّاثيلِ
التى تنكسِفُ.

كلَّما ارتدُّوا الى أسْوارِهم
كىْ يرفَعوها
ملأَت أيديَهُم ريحُ الطَّلَلْ.

(القنيطرة، المغرب)

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

هدية حسين

ذاكرة للفراغ

يقف أمام بوابته قانط النفس، مسمّر القدمين، متيبّسًا مثل جذع ميت... خيط من وهم يتلجلج فى العينين الكامدتين، وهمٌ من جرحٍ غائر فى الروح، يندمل ببطء شديد، ينغزه من حين لآخر مُذكرًا إياه بآخر الذى رحلوا...

الراحلون محض أشباح تختفى تارة وتشاكس الرأس المثقل بغبار العمر تارةً أخرى.. يدٌ ناحلة بأصابع محروقة تلوح لمن لم يعد لهم أى وجود... جسدٌ امتصته سنوات الجوع والحروب وانتظار الذى لا أمل فى مجيئه...

الغرباء الذين يمرون بالقرب منه، يحدقون إليه، بريبةٍ مرة وبعدم اكتراث مرة ثانية، وهو بجسده الناحل يقبض بيده الملوّحة على الفراغ، ويرى ما لا يراه الآخرون...

فى الرأس المثقل تتشكل الصور وتأخذ أبعادًا مضطربة لجدار لا تطاله قامة الرجال، خلف الجدار بناء ضخم لا أحد يعرف ما تحتويه غرفه السرية، وليس من أحد - فى الأزمنة الغابرة - فك لغز أنفاقه المعتمة، كأن الأمر يشبه إلى حد ما ذلك الخط الفاصل بين الحياة والموت، أو هو الموت الذى لا رجعة منه.. أطلق على الأجداد «دَرْب الصد مارد» ودرب الآباء حواسهم على التغاضى، أما الأبناء فقد تناقلوا أخباره مثل حكايات خرافية استلّتها طفولتهم من أفواه العجائز...

- معتوه هذا الرجل

قالت امرأة لصبى فى العاشرة وهى تنهره.

كان الرجل قد أسقط - للتو - يده اليمنى ورفع اليسرى للتلويح.. تطلّع الصبى إليه، تلفّت حيث تشير اليد الملوّحة، وإذ لم ير شيئًا ارتبك وأطلق ساقيه راكضًا إلى الجهة المقابلة من الشارع.. من هناك راح يُلقى نظرة أخيرة على الرجل قبل أن يغيب خلف بناء طينى مهجور...

الشارع ضيّق، يبدو جسده المسفلت الملتوى مثل افعى - تحت اشعة الشمس الحارقة.. بيوت الفقراء تحتل جوانبه، متناثرة على غير اتساق، تنتصب على بعد امتار منها (كُوَر) الطابوق التى تنفث دخانها الأسود ليل نهار، أما الجانب الثانى فقد انكشف للفضاء الشاسع والنباتات الشوكية...

فى هذا الجانب وقف الرجل (المعتوه) يحمل على كتفيه سنوات عمره المستعصية على التحديد، يمكننا أن نقدرها بثلاثين، ولا غرابة إن كانت خمسين سنة، فالحروب التى خاضها اشعلت رأسه شيبًا، والجوع امتص نضارة وجهه فغزته التجاعيد بلا رحمة..

وقف مثل جذع متيّبس، ظهره إلى البيوت، ووجهه نحو الفضاء الممتد حيث يرى ما لا يراه العابرون:

- إنهم يرحلون

قالها بعد دهرٍ من الصمت والصبر معًا، فى الوقت الذى كان أحدهم يمر بالقرب منه بسخرية لاذعة.. دعهم - قال عابر السبيل - فربما وجدوا حياة أفضل وكمن يتشبث بقشة فى بحر هائج صرخ المعتوه:

- إلى أين يذهبون؟ قل لى إلى أين؟انتزع عابر السبيل جسده بمشقة من بين الأصابع الناخرة، وحث الخطى.

- ما الذى دعاك للحديث معه؟

- إياك أن تتورط ثانية.

غامت العينان فى المدى الشاسع كأن شيئًا لم يحدث من قبل، وعادت اليد الناحلة للتلويح، فيما انفض الناس من حوله.

جدار البوابة - فى رأسه - يأخذ أبعادًا واضحة هذه المرة.. جدار طويل شاهق ينتهى من الأعلى بدوائر من أسلاك شائكة وكسر زجاج ناتئة، البوابة الحديدية شائخة مغلقة، يحرصها أربعة جنود - سنعرف فى السنوات اللاحقة أنهم تحولوا إلى تماثيل حائلة اللون - بحراب وخناجر ورشاشات، بسكاكين ذات أنصال مسنّنة وامضة، بشحنات حادة شرسة، تتقدمهم بضع دعامات كونكريتية كمصدّات للطوارئ.

كان الرجل قد وضع كفيه على وجهه وأجهش فى البكاء، عند اللحظة التى مرت بها عربة حمل مسرعة وانحرفت قليلاً عن الشارع إلى الرصيف الترابى، مثيرةً غباراً كثيفاً، وإذ انقشع، أخذ معه ثمالة دمع مالح كان آخر ما تبقى فى العينين الغائمتين..

فجأة ـ كمن سمع صوتاً يناديه ـ انتفض المعتوه، وتقدم بضع خطوات إلى أمام، ثم ـ بحماس شديد ـ فرد يديه محتضناً الفراغ، راسماً على شفتيه ابتسامة غامضة قبل أن يسقط مغشياً عليه..

بيوت الفقراء لم تعد متناثرة، فقد احتلت مسافة واسعة من الأرض، تشابهت فى الشكل مثلما تماثلت فى الأحزان..

البوابة التى لا يراها العابرون اتسعت، والبناء الشاهق امتد لمسافة بعيدة..

الحراس تكاثروا، بعيون زجاجية لا تطرف، اختفت السكاكين والحراب والخناجر وحلت محلها أجهزة رصد بأزرار ملونة، تطلق ـ عند الحاجة ـ أسلحة غير مرئية..

الهذيان أصبح مسموعاً، الفراغ اكتظ بأشباح الراحلين، والواقفون للتلويح سدوا منافذ الفراغ.....

إنهم يلوّحون، والغرباء، العابرون، ما عادوا يلقون النظر إليهم.

بغداد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ممدوح عبد العليم

صورة العربى فى القصة العبرية

نقدم هنا صورة لبعض الأعمال التى تتناول الشخصية العربية فى فلسطين من خلال كتاب (صورة العربى فى القصة العبرية القصيرة دراسة حول مضمونها ترجمها وقدم لها الدكتور/ سيد سليمان عليان أستاذ اللغة العبرية بكلية الآداب جامعة عين شمس.

ويقدم المترجم فى البداية لمحة عن المؤلف (موشيه سميلنسكى) الذى هاجر إلى فلسطين عام ١٨٩١ وهو في السابعة عشرة من أوربا حيث كانت تسودها أفكار حركة التنوير اليهودية المسماة (الهسكالاه) التى قامت على غرار حركة التنوير الأوربية التى سادت أوربا فى القرن الثامن عشر الميلادى. كانت (الهسكالاه) تدعو اليهود إلى الاندماج فى المجتمعات التى يعيشون فيها للخروج من العزلة الاجتماعية.

عندما زار سميلنسكى سويسرا عام ١٩٠٦م طلب منه صحفى يهودى أن يكتب شيئا عن العرب الذين عرفهم من خلال عمله بالزراعة فى فلسطين، هكذا دخل موشيه الأدب بطريق المصادفة على الرغم من أنه من أسرة أدبية. فقد كان أخوه منيرسكو أديباً عبريا وله كتابات عن حياة اليهود فى أوكرانيا، وابن أخيه سميلنسكى يزهار الشهير (بسامح يزهار) من الأدباء المشهورين.

وكتب سميلنسكى قصته الأولى عندما دخل المستشفى؛ وعند زيارة الصحفى السويسرى طلب منه الكتابة فكتب قصته الأولى التى تدور حول حياة العرب، بطلتها فتاة عربية تدعى (لطيفة) يزعم موشيه بانه التقاها فى إحدى (المستوطنات)، ونشرت فى صحيفة روسيا.

وكتب سميلنسكى ست أقاصيص نشرت عام ١٩٨٤م بعنوان (العرب)، ومات موشيه سميلنسكى عام ١٩٥٣م وأطلق اسمه على المستوطنات الزراعية (شمعة موسى) والتى تقع فى شمال النقب.

وتحت عنوان (دراسة فى مضمون وعناصر الأقاصيص). يعرض الكاتب «فى قصة الكلب» نموذجا لعربى يدعى أنه عرفه وجلس معه، رجل أسود البشرة اشتروا والده عبداً من سوق مصرية وكان راعيًا للغنم. وكانت عقدة الابن صاحب الكلب أنه من أصحاب البشرة السوداء. ولقد بالغ سميلنسكى

فى وصف عقدته كثيرا، فهو العربى الوحيد فى القرية الأسود والكل يهزأ به ويلقبونه «بالشيطان الأسود». كره صاحب الكلب نفسه فكان يفرك وجهه بالرمال حتى الألم ليتخلص من سواد بشرته. ذات يوم وجد كلبا بلا صاحب فأخذه ورباه. كان يفعل معه ما لم يفعله لنفسه لدرجة أنه سرق اللبن من الأغنام ليطعمه فى أثناء مرضه، وكان يقتسم معه الخبز. ثم أراد الكاتب أن يظهر قسوة العرب، فبعد أن علم أصحاب الغنم بما فعله لكلبه أخذوا الكلب وضربوه حتى الموت. وظل الرجل ملتصقا به طوال حياته. وكان الرجل الأسود يتمنى الزواج وكان ذلك بعيد المنال بسبب بشرته وعدم كفاية النقود، وهنا يمهد الكاتب لشىء آخر، فصاحب الكلب لم يمتلك النقود إلا عندما جاء اليهود وكان قد تقدم به العمر لذا لم يتزوج.

وفى القصة الثانية اختار الكاتب نموذجا مشوهًا لعربى قمىء فى صورة وحش آدمى لكنه يمتلك قلبا طيبًا.

أما قصة «الموت من قبلة» فتعدُّ من غرائب الأقاصيص أو من الفولكلور المتوارث. بطلها شيخ تهابه العرب وتشفق عليه فى الوقت نفسه، وأبناؤه يموتون فى سن صغيرة؛ إذا قبلوا امرأة تحل عليهم لعنة النساء. ومات للشيخ ثلاثة أبناء أما الرابع فقد أراد الحفاظ عليه، فاجتمع الشيوخ مع درويش سبعة أيام ثم قرروا إبعاد الصبى عن النساء، ثم طلب الدرويش غسل الأرجل للصلاة (يتخيل سميلنسكى أن مجرد غسل الأرجل يعنى الوضوء فى الإسلام) وبقى الابن والأب فى خيمة تبعد عن خيام القبيلة حتى الثالثة عشرة، وهنا اقحم الكاتب عاداته الدينية عندما مزج بين احتفال اليهودية ببلوغ الصبى سن الثالثة عشرة واحتفال الأب بابنه، ويسمى الولد (برمسفاه) أى المكلف بتنفيذ أحكام الدين اليهودى.

وفى قصة بنت الشيخ انتقل الكاتب إلى محور آخر فأراد أن ينقل صورة عن حياة العرب القبلية وعلاقتهم بالقبائل المجاورة لهم؛ فقد أظهر هذه القبائل فى حالة خلاف وتناحر دائمين، فيعرض لخلاف بين قبيلتين قبيلة جبلى التى يتزعمها الشيخ إبراهيم وهى القبيلة الأكثر عددا والتى تنجب الأولاد الذكور بكثرة، وقبيلة شهلى التى يتزعمها الشيخ عبد الله وهى القبيلة الأقل عددا والتى تنجب الإناث فقط. مات الشيخان وظل الخلاف قائما بين القبيلتين حول قطعة أرض، وتحول هذا الخلاف إلى نوع من الغيرة تمثل فى رغبة شباب قبيلة جبلى فى الزواج من بنات قبيلة شهلى، وبالتحديد من جميلة الجميلات فاطمة بنت الشيخ خليل بن عبدالله شيخ القبيلة.

ويركز الكاتب فى هذا الجزء على انتشار شائعة أن ثمة علاقة محرمة تجمع بين فاطمة وابن الشيخ إبراهيم - من قبيلة جبلى - وأنها حامل منه وأن أهل القرية بدأوا التحدث عن فاطمة وأنها على علاقة حب مع ابن الشيخ إبراهيم الأصغر وبعد فترة بدأوا الحديث عن حمل فاطمة ثم بعد ذلك تحرشت بها النساء فى القبيلة وضربنها حتى الموت.

وبعد.. فالنماذج التى أراد موشيه سميلنسكى أن يعرضها فى أقاصيصه هى نماذج مشوهة، قصد بها كاتبها تشويه صورة العرب بشكل عام بدافع صهيونيته وأراد أن يكسب من خلالها مكانة أدبية عند اليهود والصهاينة الجدد وأن يحقق فى الوقت نفسه رغبة الصحفى الذى ألح عليه بأن يكتب فى الموضوعات التى كانت تمثل الرومانسية فى الأدب العبرى فى ذلك الوقت، وتستهوى القراء.

ولقد كثرت الأخطاء الدينية والاجتماعية فى أقاصيص موشيه سميلنسكى؛ منها:

كتابته للعبارات الإسلامية بشكل خاطئ يثبت أنه سمع عن الواقع ولم يعشْه، فاختار نماذج تلقائية بسيطة وافترض فيها كل نواقصها بل زعم بأنه عايشها وعرفها عن قرب.

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

يحيى محمد محمود

أضواء جديدة على العصر العثمانى

ARCHIVE

صدر مؤخرًا فى القاهرة عن الدار المصرية اللبنانية كتاب الدكتورة نللى حنا، الأستاذة بالجامعة الأمريكية بالقاهرة «تجار القاهرة فى العصر العثمانى»، وقام بترجمته وتقديمه الدكتور رؤوف عباس، أستاذ التاريخ الحديث بكلية الآداب جامعة القاهرة، ويقع الكتاب فى ٢٧١ صفحة، وينقسم إلى مقدمة وسبعة فصول وخاتمة.

تناول التقديم أسباب إعراض المؤرخين عن دراسة التاريخ العثمانى وحصرها فى ندرة المصادر الأصلية، لوقوعه بين عصرين استقطبا الدراسات التاريخية، وهما عصر سلاطين المماليك، والحملة الفرنسية على مصر، بالإضافة إلى انبهار المؤرخين بعصر محمد على، مما جعلهم ينصرفون عن دراسة التاريخ العثمانى، ودعم تلك الأسباب وقوع العصر العثمانى فى منطقة حدودية بين ميدان بحث مؤرخى العصر الوسطى والعصور الحديثة.

فى المقدمة عالجت المؤلفة المصادر والمناهج، وأشارت إلى أسباب لجوئها لترجمة سيرة حياة ابو طاقية شاهبندر التجار، حيث أن تلك الترجمة تأتى فى ضوء السياق العام الاجتماعى والاقتصادى والقانونى والثقافى للمرحلة؛ كما أوضحت الأسباب التى تدفع التجار لإنفاق أموالهم فى أنشطة تتصل بالتجارة اتصالا مباشرًا، مثل العمائر الكبرى، وإقراض الأموال للمتصلين بالسلطة، والإفراط فى الاستهلاك.

وجاء اختيار المؤلفة لأبى طاقية دون غيره من التجار المعاصرين موضوعًا للدراسة، بسبب تردده على المحكمة الشرعية القريبة من محل إقامته أكثر من غيره من التجار، ولهذا جاءت سجلات المحكمة الشرعية مصدرًا أساسيًا للدراسة، حيث غطت الحُجج المسجلة كثيرًا من

الشـركـات والمعـامـلات والدعـاوى القضائية الخاصة بابى طاقية، كما قدمت تعريفًا بزيجاته وعائلته، وبينت اشتغاله بالتجارة الدولية عبر البحر الأحـمـر. وتـتـيـح تلك السـجـلات مقارنتة بغيره من البيوت التجارية مـثل آل الرويعى، وآل الشـجـاعى وغيرهما، وتشير السجلات أيضًا إلى تعامل ابى طاقية وبعض هؤلاء التجار فى أموال تزيد عن المليون، وهو مـا يشـيـر إلى مـدى ثراء تلك الطبقة التجارية، ووجود المليونيرات فى مصر منذ العصر العثمانى.

فى الفصل الأول تناولت المؤلفة الرؤية العـامـة للحـقـبـة التـاريخـيـة، فـأوضـحـت فيـه رؤية المؤرخين لتلك الحقبة ، وعملت علي أن تبين كيف قام التجار بجهد ملحوظ لتطوير الهياكل التجارية للأنماط الخاصة بنشـاطهم، والتـوافق مـع الأوضـاع المتـغـيرة داخل الدولة العـثـمـانيـة، وكـيـف تم ذلك بمعـزل عن التـوسـع الاقتصادى الراسـمـالى الأوروبى، والكيـفـيـة التى عـاد بهـا التـجـار لاحـتلال مـوقع الصدارة من حيث الثروة والنفوذ الاجتماعى، وكيف كان لقب (شـاهبندر التجـار) الذى حمله كبير طائفتهم قد حظى بقيمة اجتماعية كبيرة حتى مطلع القرن التاسع عشر. ودرست المؤلفة كيف تأثر نسق الزواج، وهيكل العـائلة، والبـيت بالثـروة المتنامـيـة، والمكانة العالية التى حققها التجار. وخرجت ببـعـض الملاحظات حـول النظام القضـائى فيـمـا يتصل بإدارة دفة العـمـل التـجـارى، إذ تلقى ترجـمـة حيـاة ابو طاقـيـة الضـوء على دور الحاكم فى نشاط التجار، فلم يلجأ إليـهـا للتـقـاضـى، ولكن لتـوثيق اتفـاقـاتهم، فى الوقت الذى تراجع فيه دور الإدارة بشكل ساعد مختلف مؤسسات المجتمع على توسيع نطاق عملهـا ومـجـال نشـاطهـا، بعـد أن توقـفت الدولة عن ممارسـة بعض مهامها، وانتقلت إلي أيدي غيرها من المؤسـسـات. وقـد حـصن الدراسـة الرأي الذاهب استـمـرار مـسـتـوى الإنتاج المعيشى حتى القرن التاسع عـشـر، حـيث تثـبت أنه تم تصـديـر كميات كبيرة من البضائع مثل الأرز والغلال والمنسوجات التيلية والسكر، وأن مساحة كبيرة تم تخصيصهـا لإنتاج هذه الحاصلات، وهو ما يؤكد وجـود مـحـاصـيل نقدية قبل القرن التاسع عشر بوقت طويل، وتدحض إجماع المؤرخين باتسام الاقتصاد المصرى فيها بالطابع المعاش.

ويتناول الفصل الثانى عـائلات التـجار والبيـوت التجارية العائلية، ويعالج مسألة قيام المجتمع بفرض ضوابط والتزامات معينة على سلوك الأفراد، ومع ذلك أمكن الخروج عن إطار تلك الضـوابط، واسـتـطـاع الأفراد التعبير عن أنفسهم، ولعل ابو طاقية كان مثالاً على ذلك، حيث استطاع أن يشق طريقه فى مختلف مـراحل الحـيـاة، وفـقًـا للظروف التى واجهته، إذ كان من أسرة من التجار الشـوام الذين اسـتـقـروا بالقـاهرة، ومع اسـتـمـرار صـلاته بأصـوله الشامية لوقت طويل إلا أنه استطاع أن يكون أكثر اندماجًا فى الشريحة العليـا من المجتـمع القـاهرى. وكـان أول الألقاب التى حملها ابو طاقية هـو لقب (الخـواجـة). وأصـبـح (شاهبندر التجار) عام ١٦١٣م وهو أرفع الألقاب فى الحياة الاجتماعية للمدينة، وهو منصب لا يورث، وكـان مـتـاحًـا لأكـثـر التـجـار نجـاحًـا واسـتـحـقـاقًـا وأرقى المناصب غير السيـاسيـة، يحتل صـاحبـه الحظوة عند السلطات الحـاكـمـة وعـالجت المؤلفة فى الفصل نفسه حركة هجرة

التجار الشوام للقاهرة، فى ضوء هجرة والد ابو طاقية، وكيف استقر بالقاهرة، وكيف تمت تنشئة إسماعيل ابو طاقية بها.

وتحدث الفصل الثالث عن هياكل التجارة، حيث تناول تحليل الهياكل التجارية التى استخدمها جيل ابو طاقية، وهنا تعمم المؤلفة استنتاجاتها، وتقوم بدراسة تاريخ التجارة ليس اعتمادًا على المصادر الأوروبية، ولكن اعتمادًا على أرشيف المحكمة الشرعية، فقد ردت فى ذلك الفصل على ادعاءات المؤرخين لتفسير سهولة اختراق التجار الأوروبيين للأسواق العثمانية بافتقار التجار الوطنيين المهارات المهنية، وذلك من خلال سيرة إسماعيل ابو طاقية، الذى أدار تلك الشبكة التجارية من القاهرة، دون أن يغادرها وكان يبرم العقود مع التجار ويسجلها بالمحكمة الشرعية.

وخصصت المؤلفة الفصل الرابع لدراسة التحول فى أنماط التجارة، حيث درست التعديلات التى أدخلها ابو طاقية - وجيله من التجار - على أنماط العمل التجارى، بمبادرة ذاتية، وليس بوحى من السلطة السياسية، وفى إطار السوق العثمانية، وتزامن ذلك مع اطمئنان التجار على ثرواتهم، مع توافر خبرات كبيرة من التعامل مع السوق مما أدى إلى ظهور اتجاهات تجارية جديدة، نتيجة لظهور حاجات جديدة مثل الحاجة إلى البن والسكر، وهو ما استثمر فيه ابو طاقية أموالاً كثيرة.

وتناول الفصل الخامس التركيب الاجتماعى، حيث قامت الباحثة بتحديد شكل العلاقة بين التجار والسلطة، من خلال معاملاتهم التجارية وغير التجارية، إذ أدخل التجار رموز السلطة شركاء فى بعض أعمالهم، وأقرضهم المال، وبذلك صاروا أندادًا للحكام، وقد اشترك ابو طاقية فى أعمال تجارية مع بعض الولاة مثل والى اليمن فضلى باشا، الذى شاركه فى التجارة، كذلك أقرض بعض ملتزمى الجمارك للقيام بنشاط تجارى.

كذلك اقام ابو طاقية صلات مباشرة مع المماليك، الذين اعتمدوا على التجار فى الاقراض. ولما كان أمراء المماليك منتجين للمحاصيل، فقد أقاموا علاقات وطيدة مع ابو طاقية لتصريف إنتاجهم.

وفى الفصل السادس تناولت المؤلفة تشكيل المعالم الحضارية للقاهرة، فعرضت مستويات الحياة الاجتماعية فى مدينة القاهرة عام ١٦٠٠م، وزودت الفصل بخريطة لمدينة القاهرة، ودرست دور التجار فى التنمية الحضرية، من خلال تشييد المنشآت العامة كالمساجد، والكتاتيب، والأسبلة؛ لذلك أطلقت أسماؤهم على بعض الشوارع مثل شارع ابو طاقية أو الأحياء مثل حى الرويعى، أما عوامل ظهورهم فى مجال العمران الحضرى فترجع إلى أن المدينة كانت تشهد توسعًا عمرانيًا؛ لزيادة الهجرة من الريف للمدينة خصوصًا فى أثناء المجاعات التى كانت تحدث عند نقص مياه النيل.

وتضيف الباحثة فى هذا الفصل أنه من العوامل المباشرة لبروز دور التجار فى مجال العمران الحضرى وجود فراغ نشأ عن غياب دور سلاطين المماليك والباشوات العثمانيين الذين كانوا يساهمون فى هذا المجال من قبل؛ كذلك لم يتورط التجار - وأبو طاقية مثلاً - تورطًا مباشرًا فى صراع السلطة.

كذلك اهتم التجار بإقامة العمائر التجارية فى مناطق النشاط التجارى لعدم كفاية الموجود منها فى أوقات الذروة، مثل موعد خروج قافلة الحج، أو موعد وصول السفن التجارية، مما أحدث تغيرًا فى مجال العمران الحضرى، وقد واجهت هذا العمران جملة من المشكلات، مثل الحصول على الأرض اللازمة للبناء، لذلك قام ابو طاقية بشراء كثير من الأراضى من السكان، واشترى أجزاء أخرى من الأوقاف لإقامة الوكالات التجارية والمنازل عليها.

وفى الفصل السابع تناولت المؤلفة الحياة العائلية ونظامها فى بيت أبو طاقية فى فترة تصاعد مكانته الاجتماعية، لدحض مقولة انعزال الأسرة عن المجتمع، وكيف استطاع أفراد العائلة الذين كانت لهم مواهب خاصة أن يُسمعوا أصواتهم للآخرين فى الأمور التى حلت بهم فلم يتم سحق الروح أو المبادرة الفردية، كما يقول بعض المستشرقين، ولم تؤثر ثروة إسماعيل ابو طاقية فى علاقاته بأقاربه فظل يسكن بالقرب منهم، وجعل شقيقه وأولاده من منتفعى الوقف الذى أقامه والذى شمل وكالتين ومصنعًا للسكر.

وكانت زوجات إسماعيل أبو طاقية تقمن فى منزل واحد، يضمهن إلى جوار جواريه، مثل جاريته صايمة البيضاء التى استولدها طفلتين، وقد أقامت السيدات فى مكان منفصل معزول، وأدارت بعضهن ما ورثنه من تجارة بأنفسهن عقب وفاته، وكان الخدم يقيمون أيضًا داخل البيت فى مكان بعيد عن سيده، ولم يولهن سيد المنزل اهتمامًا كبيرًا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتضمن الفصل الثامن حصاد الدراسة، حيث دعت فيه المؤلفة إلى إعادة النظر فى الكثير من الآراء المتعلقة بالتجارة والإنتاج، وإعادة النظر فى التاريخ التجارى للدولة العثمانية، وبالاهتمام بالعلاقة بين التجارة الدولية، والزراعة والإنتاج الصناعى، والطريقة التى تم بها الربط بين التجارة الدولية ومظاهر الاقتصاد المحلى.

والكتاب فى مجمله دراسة فريدة فى التاريخ الاقتصادى والاجتماعى لمصر العثمانية فهو يعتمد على أرشيف المحكمة الشرعية لدراسة بيت تجارى كبير، قام فى مدينة القاهرة على أكتاف تاجر ماهر من أسرة شامية، إلا أنه اندمج فى مجتمع القاهرة، وسجل وثائقه فى المحكمة الشرعية، مما مكن الباحثة من خلال تلك الوثائق من رسم صورة لطبقة التجار، ومشاركتها فى الحياة العامة، والحياة الاقتصادية، كما مكن الباحثة من دحض كثير من المقولات المتواترة دون تمحيص، مما يفتح المجال بشكل أوسع للقيام بدراسات جديدة حول تاريخ مصر الاقتصادى والاجتماعى، ليس فى العصر العثمانى فقط، بل فى الفترة السابقة عليه واللاحقة له، إذ أن المقولات المنتشرة عن التاريخ الاقتصادى والاجتماعى بحاجة إلى دراسة جديدة لدحضها أو لتأكيدها.

عفاف عبد المعطى

شظف النار

احتوت مجموعة شظف النار للروائى جمال الغيطانى، عشر قصص قصيرة، تنوع فيها صوت الراوى، واتسمت بتقطعات زمنية مُحكمة بدءًا من القصة الأولى «سريان» مرورًا «بشظف النار» (هو الضوء الشديد للأحجار الكريمة والجوهرات النادرة خاصة اليواقيت) انتهاءً «بالدكتور»، كل اقصوصة حملت خصوصيتها فى هم من هموم البشرية التى ترتع فى الحياة بلغتها، وبكل ما تحمله من أبعاد مجتمعية وأيديولوجية، فينفتح الخطاب الروائى - عندما ينظر إليه فى طبيعته الداخلية؛ أى فى علاقته ببـاقى النص؛ أى باقى الخطابات التى تحتويها المجموعة، علاوة على أن اللغة المزيج التى ينشد الغيطانى إبداعها لا تنطلق من الماضى باعتباره واقعًا خارج اللغة، بل تنطلق من الماضى وقد تجسّد فى كيان لغوى يحمل سماته، وغاية ذلك الانطلاق من الأدب ذاته؛ لأن للأدب حياته الخاصة ومنطقه الخارجى ووجوده المستقل، فغرضه الأساسى محاكاة الأدب نفسه.

للوهلة الأولى مع بداية السطور فى الأقصوصة الأولى المعْنونة بسريان، نجد راويًا ذا خطاب ممتد لوصف معلومات كثيرة فى مساحة قصيرة، فذلك الراوى العليم يتحدث عن المستغرق النائى عن صاحبيه الجالسين فى المقعد الخلفى فى ساعة الغروب، متوجهين إلى زيارة احد الأضرحة «قرافة سيدى عقبة» فهم آتون من الغرب إلى الشرق عبر مساحة أرض مائلة بشكل غير ملحوظ بالقياس إلى صخور المُقطّم الشرقية.

وها هو المكان المُقدّس، إلى الخلف ضريح ومسجد الإمام الشافعى، وبالقرب مثوى الإمام الليث، وحولهما الأضرحة الشاهقة بجانب المتواضعة، عُلّقت عليها لافتات بأسماء منشئى المراقد الأبدية، أسماء، إمّا لألقاب أو مهن،

ثم تظهر صاحبة العمارة الأنثوية الهادئة فارهة، جمالها يصفه الكاتب وصفًا طويلاً ينتهي به إلى أن يفسح البطل الخُطى تاركًا المكان المُقدّس الذى جاءه مساء مع صاحبيه، يسعى هربًا من الخسران المُبين، وتوحى الأقصوصة للقارئ بجو من القدسية منذ كلماتها الأولى، يزداد فيها الوصف والترادف والتضاد، الذى يخرج معهم القارئ من حالة إلى أخرى، ثم تأتى الخاتمة على عكس توقّع القارئ، حيث يخرج من الجو القدسى إلى الطبيعة البشرية التى تغلب على الإنسان، حتى ولو كان فى رحاب زيارة الأضرحة، حيث يجذبه الجمال الأنثوى فيسعى إليه، مُخلّفاً وراءه المقابر والموعظة.

أما الأقصوصة التالية (إجازة) فتقوم على الاسترجاع، حيث الصحفى الجرىء صاحب القلم المستنير الذى تتداعى داخله صور الماضى لأيام المدينة فى الخمسينيات، بهدوئها وجمالها، حتى مدينة نصر التى أتى إليها منذ عامين، كانت منذ ثلاثين عامًا رمالاً ممتدة، المعسكرات والمنشآت تملأ بعض مناطقها، ولا يوجد سوى مستشفى للأمراض العقلية وآخر للحميات، الآن تلازمه الحراسة ليلاً ونهارًا خوفًا من بطش يد الإرهاب، فأسوأ اللحظات تلك التى تجتاز فيها المدخل إلى العمل أو المنزل؛ لأنه قرأ معظم الحوادث التى تتم عن طريق ملثمين يصوبون ضرباتهم على المُسجّل عندهم من لحظة خروجه من الباب، حتى الرصيف، كلها خمس دقائق يكون فيها الضحية بين الحياة والموت يتوقف مصيره على دراجة بخارية لخفة حركتها، مع إمكانية المراوغة والنفاذ، ومع ذلك فهو متعاطف مع هؤلاء الشباب الذين يتمتعون بالبطالة وانسداد مسارب الأمل، فهو بين نوعين من الشباب، أحدهما مكلّف بإنهاء ما تبقى من حياته، والآخر مُكلفٌ بالمحافظة على حياته (حارسان يتعاقبان نوبات الحراسة)، تُركت نهاية الأقصوصة مفتوحة، فلا أنتهى عذاب الصحفى المؤرّق بالمصير الذى ظن أنه محتوم ولا شعر بالأمان، فقط التقى رجلان مجهولان أحدهما قصير والآخر طويل، وتطلعا صوب المدخل.

هكذا يُطالعنا الراوى المشارك المتحدث بضمير المتكلم عن تلك المرأة الرقيقة الحنون التى صحبت معها ضوءًا وظلالاً، وطلعات حقبة كاملة ظن الراوى اندثارها عبر ربع قرن، مسترجعًا لحظة الرؤية القديمة التى تحمل أنصع ما يضىء تراثه، فلحظة الرؤية هذه كانت فى أحد الشتاءات الخمسينية التى مرّت من عمر الراوى، ولحظة الرؤية الآنية صيفًا، فهذا البطل المأزوم يعانى حالة من التهويم، والحرمان العاطفى جعلته يظن الصغيرة الآتية للتمرين بالإذاعة، تلك المرأة الجميلة التى قابلها منذ عشرين عامًا، غلب على الأقصوصة التضاد بين لحظة الرؤية الآنية صيفًا، ولحظة الرؤية القديمة شتاء، فى كليتهما كانت المرأة مُصاغة من شظف النار، فهى ياقوته لاتبلى ولا يمكن لغبار أن يعلق بها، ولا للطمر أن يخفض منها، ولا يطالها النسيان، لكن عندما يبلغها الراوى رغبته فيها، تتسع عينا الصغيرة، خوفها باد، بل خشية، بلا.. فزع، تنكمش، تتداخل، يغيب شظف لهيبها، فيميل الراوى مدققًا حائرًا، خجلاً، متسائلاً.

فى طلّة السُبات، بدأ الراوى فى وصف طويل لتلك المنطقة الشعبية من جانب صيدناوى، مرورًا بفندق البركمان ثم دار الإطفاء ثم صندوق

ARCHIVE

البريد، وصولاً إلى المسرح القومى، الآن سيجد البطل تفسيرا لما حيّره قبل ستة وعشرين عامًا، تلك الانفراجة بين الشفتين، النظرة المتأنية، طويلة التموّج، تطلّع من خلالها والده إليه عندما مضى ليودعه قبل سفره، هكذا قُدّر له أن يرحل عن المدينة التى امتزج بها وزّع أيامه على أنحائها، نواصيها، مقاهيها، فرّق على لياليها صباباته، وفدت عليه أويقات ظن تبددها من ذاكرته، تومض بوارق شوارق، تفجؤه نسمات وتفد عليه ومضات، البطل صاحب منصب كبير يصوّره الراوى وهو على وشك ترك المكان ويفكر فى دقائق كثيرة وأمور تكاد تشغل كل تفكيره، سيبدأ الصراع حول هذه الغرفة، ربما لن يجاهر أحد بشىء فى اليوم الأول، لكن السعى سيبدأ خفية، ربما يحسم فى اليوم التالى، قد تتغير معالمها، لكن ماذا يعنيه من ذلك؟

لقد صارع البطل حالة الانفصال عن زوجته، ومعاناة أولاده من جراء ذلك، لهذا السبب وكتب معاتبًا زوجته المهاجرة إلى ألمانيا (كان يمكن بكلمة طيبة، تبديل المصائر، فقط كلمة ولكننى لم اسمعها، لم أنطق بها، فجرى ما جرى) ثم يعود الحنين بالبطل إلى لحظات تذكر الماضى، فيلج الفراغ الحسينى المزهر، ويطوف بالمقام ليتوقف أمام الآية:

«قل لا اسئلكم عليه اجرًا، إلاّ المودة فى القربى» .

ليتم بعد ذلك توزيع ثروته انتظارًا لمصير محتوم.

يسبقنى حضوره، هكذا قال راوى النبأ (راوٍ مشارك يتحدث بضمير المتكلم) أراه حتى فى غيابه، كل ما فى الحجرة منسق، مرتب، لا يختل إلا عند تخلفه، يجىء مبكرًا، محمد الفراش غير معيّن بالهيئة نشط يحافظ على عمله ولقمة العيش بكل السُبُل، وصف طويل لهذا الرجل الذى يكابد الحياة ويساعد الجميع، ويلبى جميع الطلبات، إلى أن ينبأه الهاتف بموت شقيقه فتُجلسه الصدمة على الأريكة، وهى المرة الأولى التى يراه فيها الراوى جالسًا، ليقول فى حسرة (مالنا غيره.. ورقنا كله عنده.. ورقنا عنده.. ورقنا عنده.. حلاّل مشاكلنا)وهكذا تمضى النهايات جميعها، بدون إيجاد حل قاطع، فما طبيعة الورق الذى كان يحمله أخو محمد الفراش ليكرر تلك الجملة ثلاث مرات (ورقنا عنده).

إن علاقة الغيطانى بما يكتب، ليست شيئًا خاصًا معزولاً، إنها عنصر من العناصر التى تؤلف علاقته بكامل الواقع، ولا سيما بالمجتمع الذى يعيش فيه، وبتقصّى مشكلات المجموعة، نجد أنه لا توجد مشكلة جوهرية واحدة تميز الماضى عن الحاضر، أو اقصوصة عن الأخرى، لكن القارئ يشعر تفاعلاً معقدًا بين اقصوصات المجموعة، إلاّ أن فحصًا نظريًا لهذه العلاقة يبين بشكل حاسم أن علاقة الكاتب بمشاكل حاضره قوية ومتفاعلة، وهكذا هو يظل وفيًا لبيئته وجيله الذى جعل تعامله مع عالم الواقع تعاملاً يطمح باستمرار فى التفاعل بين ذات المبدع، وكل الكون المحيط به الذى يلزمه النقد والتغيير، فاستلهام الماضى لغة وفكرًا وأماكن من أجل التواصل بين الزمن الذى مضى والذى ظل حيًا عبر لغته التى تجسّدها المجموعة، والحاضر الذى يخفى فى داخله - رغم حداثته - بعضًا من الحِقب السالفة، التى يحرص صاحب التجليات على وجودها فى أعماله جميعها .

حسن طلب

لغتنا العربية فى معركة الحضارة

هذا هو عنوان العدد الجديد من الكتاب غير الدورى (قضايا فكرية) الذي يصدره ويشرف عليه المفكر الكبير **محمود أمين العالم** وتدير تحريره الباحثة **ماجدة رفاعة**، يحمل هذا العدد المزدوج رقم (١٧و١٨)، فقد سبقه ستة عشر عدداً مهما منذ بدأ هذا المشروع الجرىء من مطلع الثمانينيات حتى الآن، ونستطيع من خلال الموضوعات التى تناولتها هذه الأعداد والمعالجات التى خضع لها كل موضوع، أن نلمس الجهد الشاق المخلص الذى بذله **محمود أمين العالم** فى اقتحام القضايا الساخنة المرتبطة ارتباطا

جوهريا بحياتنا المعاصرة فى شتى مجالاتها: الثقافية والسياسية والاجتماعية، فمن سؤال: (من يحكم مصر) فى العدد الأول، إلى (مصر بين التبعية والخيار الاشتراكى) فى العدد الثانى، وهكذا فى سائر الأعداد التالية التى صدرت وعينها على الواقع بما يطرحه من أسئلة وما يثيره من إشكالات عديدة مثل (أزمة النظام الرأسمالى فى مصر) و(الطبقة العاملة المصرية) و(الصراع العربى الصهيونى) و(الإسلام السياسى) و(الحركة الشيوعية المصرية) و(الأصوليات الإسلامية)، وأخيراً هذا العدد الجديد حول اللغة ومعركة الحضارة.

لقد أحسن الأستاذ **محمود العالم** صنعا بإثارة قضية اللغة أو

بإعادة إثارتها إن شئنا الدقة، فهي قضية مطروحة منذ فجر النهضة المعاصرة، فلا نكاد نرى واحداً من الرواد الكبار إلا وقد وجد نفسه في مواجهتها؛ يمتحن الأسئلة ويقترح الحلول، هكذا كتب **جبر ضومط** عن قضايا اللغة العربية وإشكالاتها المستجدة، وكتب **سلامة موسى** عن (البلاغة العصرية واللغة العربية)، **وإسماعيل مظهر** عن (تجديد اللغة العربية) **وساطع الحصري** عن (اللغة والقومية) **وعثمان أمين** عن (اللغة والفكر)، وكذلك كتب **إبراهيم مدكور وطه حسين والعقاد** وغير هؤلاء جميعاً من الرواد الذين أرقهم سؤال اللغة وما يرتبط به من قضايا أخرى مثل الترجمة والتعريب والتحديث الثقافي والتربوي والاجتماعي بشكل عام.

تعكس هذه المحاولات الفردية الرائدة بلاشك؛ دور اللغة في السياق الحضاري عامة، وفي فترات التحول الكبرى خاصة؛ وإذا كان العرب قد واجهوا شيئاً من هذا في القرن الثاني الهجري وما بعده، حين أدت حركة الفتح إلى الصدام بين اللغة العربية وغيرها من اللغات والثقافات الخاصة بالشعوب المفتوحة، فإن التحدي هذه المرة مختلف اختلافاً جوهرياً، فقد كانت العربية لغة السادة الفاتحين الذين يستطيعون فرضها على الشعوب المغلوبة فرضاً، ولم يكن دور اللغويين العرب في هذا التحدي يزيد كثيراً عن مقاومة اللحن والتنبيه المستمر إلى اعوجاج اللسان كما هو واضح من الكتب التي وصلت إلينا حول (تقويم اللسان) و(لحن العامة)؛ أما اليوم فالوضع معكوس، لأن اللغة العربية صارت لغة المهزومين المتخلفين أمام مدّ الحضارة الغربية الحديثة وطوفانها الكاسح في شتى المجالات التكنولوجية والعلمية، والفنية والأدبية، ومن هنا تأتي أهمية هذا العدد من (قضايا فكرية) كما تصورها كلمة التقديم التي يقول فيها **محمود العالم**:

«إن لغتنا العربية - رغم ما تحقق لها من تجديد وتطوير وتطويع نسبي لمقتضيات العصر وحاجات المجتمعات العربية طوال هذا القرن - فإنها لا تزال متخلفة عن المستوى الثقافي والعلمي خاصة لعصرنا الراهن، وعن الوفاء بحاجات مجتمعاتنا العربية وضرورات تنميتها البشرية، وبالتالي الإنتاجية».

انقسم العدد إلى ستة محاور، أولها يهتم بالقضايا اللغوية العامة، وفيه يكتب **حسن حنفي** عن اللغة والفكر **ويحيى الرخاوي** عن اللغة العربية وتشكيل الوعي القومي، **ومجدي عبدالحافظ** عن البيولوجيا واللغة، **وجيردا منصور** عن اللغات القومية والعولمة؛ أما المحور الثاني فيدور حول بعض القضايا المنهجية والبنيوية، ومن المشاركين فيه: **احمد مختار عمر واحمد درويش وعبده الراجحي ومديحة دوس**، وفي المحور الثالث يكتب عن ازدواجية اللغة كل من **سيد البحراوي وخليل كلفت وسعد حافظ محمود وعبدالله بوخلخال** وفي المحور الرابع عن الترجمة يشارك كل من **عبدالله إبراهيم ومحمد يونس الحملاوي وخليل نعيمي ومحمد علي زيد**، وفي المحور الخامس حول المعاجم يشارك **عبدالله العلايلي واحمد أبو سعد والعفيف الأخضر**، وأخيراً يشارك في المحور السادس عن اللغة والمستقبل كل من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسن محمد وجيه وخيرى دومة وفتحى إمبابى ونبيل على. وسائر الأسماء المذكورة من المتخصصين فى اللغة والمهتمين بقضاياها فى الجامعات أو خارجها.

ولعل فى هذا العرض الذى لم يتسع لأكثر من الإشارة إلى العناوين الأساسية، ما يكفى ليجعلنا نقف على أهمية هذا العمل الموسوعى الشامل عن اللغة العربية وموقفها فى معركة الحضارة اليوم؛ خاصة حين نجد أنفسنا أمام هذا التنوع فى وجهات النظر وطرق التناول، لكتاب مختلفين فى رؤاهم وتوجهاتهم وتخصصاتهم الدقيقة

وإذا كان الجانب النظرى والفلسفى قد غاب عن موضوعات هذا العدد إلا ما تناثر فى ثنايا المقالات والبحوث التطبيقية، فإن اهتمام **محمود العالم** بأسئلة الواقع وانعكاسها على اللغة فى هذا المنحنى الحضارى الخطر الذى نعيشه، هو الذى يبرر هذا الغياب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مهرجان المسرح التجريبى ٩٧

من عرض مركز الهناجر للفنون لكريم التونسى «الوجه الآخر للصمت»

فى عامه التاسع يطل علينا المهرجان الدولى للمسرح التجريبى، ومع إطلالته تثار القضايا، ويدور حوله النقاش الهادئ أحيانًا والساخن فى معظم الأحيان.

شاركت فيه هذا العام ٤١ دولة قدمت ستة وخمسين عرضًا مسرحيًا من بين هذه الدول إحدى عشرة دولة عربية. واستبعدت لجنة اختيار العروض خمسة عشر عرضًا أجنبيًا من المشاركة فى المهرجان. وكان معيار الاستبعاد هو بعدها عن مفهوم التجريب الذى يتبناه المهرجان. وشاركت مصر فيه رسميًا بعرضين مسرحيين هما: «صحراء شادى» لوليد عونى، و«أيام الإنسان» لناصر عبد المنعم. عدا عروض مسرحية مصرية أخرى على هامش المهرجان من بينها العرض المسرحى «ترنيمة» لإنتصار عبد الفتاح،

من مسرحية «الوجه الآخر للصمت»

من مسرحية «الوجه الآخر للصمت»

و«رحلة» هانى غانم و«اسطبل» أحمد مختار، وعرضان يمثلان المسرح القومى هما «سنوحى» و«القاعدة والاستثناء» وعروض مسرحية تمثل مركز الهناجر للفنون، من أهمها «الوجه الآخر للصمت» لكريم تونسى، وعرضان يمثلان الهيئة العامة لقصور الثقافة.

كرّم المهرجان تسعة رواد مسرحيين فى العالم. من بينهم حسن عبد الحميد من مصر، واثنان من العالم العربى: رضا دريرة (تونس)، وانطوان كرباج (لبنان).

ومثّل لجنة التحكيم أحد عشر عضوًا برئاسة المسرحى الإيطالى لويجى ماريا موزاتى، ومن بينهم عضوان مصريان هما الفنان أحمد عبد الحليم، والناقدة نهاد صليحة.

أما الندوة الرئيسية فهى اتجاهات التجريب فى مسرح المرأة، وندوة أخرى بمناسبة مرور مئة وخمسين عامًا على ظهور أول نص مسرحى باللغة العربية، وهو صياغة «بخيل» موليير باللغة العربية لمارون نقاش عام ١٨٤٧م.

أصدر المهرجان هذا العام خمسة عشر كتابًا عن أهم التيارات المسرحية فى العالم. ومن بينها دراسات عن مسرحية مؤلفة، لتصبح إصدارات المهرجان الدولى ستة وثمانين كتابًا فى مكتبة المسرح التجريبى على مدار تسع سنوات.

هذه فقرة إحصائية ضرورية تعرض لنا فى إيجاز فعاليات مهرجان المسرح التجريبى عام ٩٧. لكن السؤال الذى يفرض نفسه: ما أطروحات تجريب مسرحنا المعاصر فى مختلف دول قارات العالم؟! ما مساراته؟ وفى أى اتجاه يتوجه بنا؟!

والسؤال الأهم: ما الذى يجنيه مسرحنا المصرى والعربى منه؛ وما تأثير هذا التجريب فى إبداعات شبابنا المسرحيين بعد مرور تسعة

أعوام منذ أن بدأت فعاليات هذا المهرجان الدولى واعترفت به هيئة اليونيسكو؟ أهو مهرجان يحتضن التجريب الحقيقى فى المسرح ويسعى إلى إفادة مبدعينا، هادفًا إلى التواصل الحميمى مع مختلف التجارب المسرحية الإنسانية وصيغها؟!!

تجريب لذات التجريب أم بهدف التأصيل:

فى أطروحات هذا العام يثبت تجريب دول العالم أنه تجريب خالٍ من التمركز أو التمحور حول قضية بعينها، على الرغم من أن بعض الدول وقعت فى أحبولة الندوة الرئيسية وشعارها «حول التجريب فى مسرح المرأة»، فقدمت عروضها استلهامًا من هذه الفكرة الرئيسية على شكل «مونودرامات» مسرحية حول المرأة. حاول بعضها أن يعالجها فى أطر جديدة كمسرحية «ميديا» التى قدمتها إسبانيا بالمشاركة مع فنزويلا أو النمسا. وقدمها البعض فى إطار موسيقى غنائى، وكانت بولندا المثال الواضح حيث عرضت مسرحيتها «طريق.. إليكِ». لكن معظم التجارب المسرحية المتميزة حاولت أن تقدم تجارب تسعى للتجريب فى مفردة من مفردات داخل نسيج التجربة المسرحية.

من أهم عروض هذا العام العرض المسرحى البريطانى (٧٠ ممر هيل) الذى قدمته الفرقة الإنجليزية «أمبرو بابل» وقد فاز بأفضل عرض مسرحى فى المهرجان. ويدور حول بطله «فيليم» الذى يحيا بمفرده فى منزله بأحد أحياء لندن.

وينبع التجريب فيه من أنه يؤكد مفردة «الكلمة»، وكيف تكون فاعلة عندما تقع داخل كيان العرض المسرحى ما بين التجسيد والسرد عبر البنية الدرامية للعرض المسرحى، فيتداخل فيها الماضى بالحاضر ويحدث اشتباك حميمى يؤثر على الفعل الدرامى وحدثه. «ففيليم» بطل المسرحية يحيا وحدته الصامتة، وهو عاطل عن الفعل، وممارسة عمل ما. فأشباح الماضى تسكنه وتصارعه أشواقه وحنينه إليه: إلى ماضيه الكئيب عندما ولد طفلاً ميتًا، لكن القمر كان عطوفًا عليه، ووهبه الحياة إشفاقًا على أمه التى اعتقدت أنها ولدت طفلاً ميتًا، فأخذت تهزه غير مصدقة. فالعرض - إذن - يحاول استعادة اكتشاف «الكلمة»، ووضعها فى مكانها الصحيح الذى يعيد أهميتها ولا يقوم بحذفها ويحاول هذا العرض - عبر هذا المفهوم - إثراء «الكلمة» وإعادة فكرة التجريب فى أصول العرض المسرحى الذى لا يمكن أن يخلو من الكلمة؛ مع استخدامه لأبسط إمكانيات العرض المسرحى فى السينوغرافيا والإضاءة أو الإطار المشهدى العام للعرض المسرحى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مشاهد من العروض التجريبية

مشهد من العرض البلجيكي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما جائزة «أفضل إخراج» فقد فاز بها المخرجان المجريان: إيفا ماجيار وشابا هورفات عن عرض «المخادعون» فيطرح المخرجان في هذا العرض المسرحي مفردة «الجسد» وتجلياته، ويدفعان بأجساد الممثلين الخمس (ثلاثة رجال وامرأتين) أن يطرحا عبر تأويلات أجسادهم فكرًا

وتعبيرًا وحضورًا فعالاً وقراءة ليست هذه المرة على مستوى الكلمة الملفوظة، بل التعبير الجسدى المنطوق. وهى قراءة فاعلة لما يكمن داخل هذه الأجساد، فى رغبتها التفرد والتوحد والثورة ضد التسلط والخداع. وفى لحظة من لحظات العرض المسرحى تجتمع وتداخل هذه الأجساد حول مائدة مربعة لا تسمح «دكتها» إلا بجلوس أربعة، ويزاحم الخامس الأربعة، من أجل الحصول على مكان واحتلال بقعة مكانية يمتلكها، تحقيقًا لرغبته ورغبة الآخرين الدفينة فى الاستحواذ والتملك. ويحدث الفعل المسرحى عبر مشاهد خمسة متتابعة، الفضاء المسرحى المشكّل بدوره معزوفة سينوغرافية يتخللها عنصر الموسيقى/ الصوتى الصاخب المقصود. يقود كل هذا وذاك الجسد الإنسانى فيدفع بتجلياته، حيث يحتوى الزمان والمكان ليؤكد مفردة تجريبية مهمة ألا وهى جسد الممثل ووجوده الرامز/ الموحى داخل الفضاء المسرحى.

«اتريديس» تجريب فى التاويل الدرامى والمسرحى:

لم تمنح اللجنة الدولية عرض «أتريدس» جائزة أفضل عرض مسرحى، بل منحته لجنة النقاد المصريين شهادة التقدير الخاصة باعتباره الأفضل، لكن اللجنة الدولية منحت ممثلته اليونانية كريستانى دوزى عن دورها فى هذه المسرحية جائزة أفضل ممثلة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عند أقدام أبى الهول وتحت سطح الأهرامات، قدمت الفرقة اليونانية تجريبًا فى التأويل المسرحى عبر مقتطفات من أعمال الكتاب المسرحيين الكبار: ايسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس. وموضوع العرض المسرحى هو اللعنة التى أصابت آل اتريوس وفقًا لمنطوق إلياذة هوميروس.

يبدأ العرض المسرحى بمشهد الأضحية عندما يقرر «أجا ممنون» دفع ابنته «إيفيجينيا» ملقيًا إياها فى البحر الساكن قربانًا له فتطلق الآلهة الغضبى الرياح المكونة، فتدمع سفن اليونانيين إلى طروادة، حتى تتحرر هيلين امرأة الملك مينلاوس؛ أخى أجا ممنون من براثن «باريس» ابن ملك طروادة؛ ثم يعود أجاممنون للبلاد (اليونان) فيلقى مصرعه على يدى زوجته كليتمنسترا التى تخونه مع إيجستوس انتقامًا لما فعله بابنهما. وتثار الابنة الكبرى إلكترا، وتنتظر أخاها أوريستوس فينتقما من أمهما الخائنة ويثأرا لأبيهما المقتول. ويقتل أوريستوس أمه وعشيقها فتنتهى سلسلة الانتقامات المتعددة، وتكمن الأنفس فى جنباتها، طلبًا للصفح والمغفرة.

ولا تنبع أهمية هذا العمل من حكى الملحمة الهوميرية ولا من السرد الدرامى لها، بل من ذلك التزاوج فى الرؤى التفسيرية الملحمية. فالنظرة الأيسخوليسية تعكس

شخوصها - وفقًا للعرض المقدم المعاصر - فى منظور طقوسى طوطمى يرى أن الحياة تمتزج داخلها شتى المشاعر والرغبات الإنسانية من حب وكراهية وشهوة وانتقام وموت لتسير معًا فى دورة كونية سرعان ما تتكرر. فالعواطف البشرية جزء لا يتجزأ من الوجود الإنسانى. أما الرؤية السوفوكليسية فترى مصائر البشر بمنظور أقرب إلى الاستدلال المنطقى أو الاستنتاجى rationative، فالكاتب اليونانى يسعى لمحاكمة الأبطال التراجيديين لأنفسهم، وكأن مصائرهم ما هى إلا استنتاجات فاعلة لأفعالهم، وأقدارهم المرسومة ما هى إلا آثار مترتبة على سلوكهم الإنسانى، ولا يحاكم سوفكليس أبطاله بقدر ما يتيح لهم مواجهة النفس.

وليس هو بأخلاقى بالمفهوم الدينى بقدر ما هو باحث عن الحقيقة. لكن هذه الحقيقة تتخذ مسوحًا عصريًا واقعيًا عند كاتبنا الثالث يوربيدس الذى يسمى الأشياء بمسمياتها الحقيقية، ويتعامل مع مختلف العواطف البشرية والأحاسيس الإنسانية بمنطق الواقع اليومى ساعيًا لتعرية الفضيلة المقنعة، ويكشف عن نوازع الضعف الإنسانى.

«أتريدس» - إذن - هى مزيج من هذه الرؤى، وضعها المخرج اليونانى المعاصر يانيس ماغريتس فى عمله المسرحى ليكشف من خلالها الحقيقة المطلقة، ينتقى لها فضاء سينوغرافيًا رحبًا؛ هو ذلك الفضاء القابع فيه أبو الهول وأهراماته، ويبدأ العرض المسرحى عند منتصف الليل لتخرج الأشباح من مكامنها، فتودع فى أنفسنا همومًا وخوفنا الكبير، نستقبل فجر اليوم الجديد فتغتسل أرواحنا من الإثم. فالعرض المسرحى فضلاً عن تميزه باستخدامه المتقن للفضاء المسرحى المصرى الفرعونى، فإنه يضعنا فى قلب ثقافة إغريقية تتوحد مع الثقافة الفرعونية وحضارتها فى كل لا ينفصل. وتمثل الأزياء بتصميماتها المتعددة وألوانها المتسقة تناسقًا هارمونيًا مع الصحراء وليل المكان سينوغرافية غير متكررة يندر أن نراها فى عرض مسرحى آخر.

أما جائزة أفضل ممثل فاقتسمها كل من الممثلين: الألبانى ميروش كاشى عن دوره فى العرض المسرحى «دفاع سقراط» والأسترالى «رينز فورد» فى العرض المسرحى «الهبوط»، الذى حصل بدوره على أفضل سينوغرافيا فى نتائج النقاد المصريين؛ كما حصل العرض الإيطالى «المتحف المائى» على جائزة أفضل تقنية. واختلفت آراء النقاد المصريين عن آراء لجنة التحكيم الدولية. ورغم اختلاف الأحكام إلا أنه كان هناك إجماع على أفضلية العروض التى لا تزيد عن ثمانى عروض مسرحية من مجموعها الذى وصل إلى ستة وخمسين عرضًا مسرحيًا؛

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حيث أضافت لجنة النقاد المصريين لهذه العروض المتميزة العرضين المسرحيين «ميديا» للمخرج لويس جارفان، وهو عرض مسرحي مشترك لإسبانيا وفنزويلا؛ والعرض الياباني «هولوكوست» ومنح بطله ماساكي شهادة تقدير خاصة عن أدائه التمثيلي المتميز.

الملاحظات:

يمكن لنا التحدث عن عروض مسرحية أخرى تحتاج إلى التقديم والتحليل النقدي الهادئ الباحث عن مفردات التجريب المسرحي داخل نسيج هذه العروض الكثيرة المتعددة؛ فضلنا أن نتذكر بعضها وليس جميعها لأنها أفضلها. وتبقى بعض الملاحظات الجديرة بالتوقف عندها:

* كثرة العروض المسرحية في المهرجان الدولي لا تتيح للمتفرج مشاهدة متريثة دقيقة للجيد منها والذي يسير منهجه اقترابًا من التجريب؛ خاصة أن معظم العروض المقدمة لا يصل مستواها الفني إلى المتوقع منها؛ لقد طغى الكم على الكيف. لذلك ينبغي أن تهتم اللجنة العليا للمشاهدة باختيار أهم خمسة عشر عرضًا أو عشرين على الأكثر، والاهتمام بتقديمها في المهرجان الدولي بحيث تكون المشاركة المصرية بأكثر من تجربتين؛ فتتاح الفرصة لأكثر من مبدعين، للاشتراك. واقترح أن تلغى الجوائز المقدمة، لأنه ليس ثمة تجريب يمكن مقارنته بتجريب آخر أو منحه أفضلية أو تميزًا فلكل تجربة تجريبها الخاص ومفرداتها المسرحية الخاصة يصعب معها المقارنة.

* ينبغي أن تتاح الفرصة لقيام حوار نقدي بناء من نقاد مسرحيين أجانب ومصريين وعرب مع المبدعين والمتلقين.

* ثمة تطور ملحوظ في المستوى الفني للعروض التجريبية للدول العربية كالسعودية والكويت واليمن والأردن وغيرها من الدول العربية الباحثة لنفسها عن الجديد في فنون المسرح.

* يجب إعادة النظر في كيفية اختيار التجريب المسرحي المصري بواسطة لجنة من المحكمين المصريين المتخصصين من فنانين (ممثلين وسينوغراف ومخرجين) وليس فقط من الصحفيين والنقاد، ولا ينبغي أن ينحصر الاختيار في الرقص الحديث الذي يتكرر كل عام، أو التجريب الشعبي الواقعي الفوتوغرافي لملامح تراثنا المعتمد على خلق عروض مسرحية فولكلورية سياحية. ويمكن طرح هذا النوع من العروض في مهرجانات الفنون الشعبية المحلية أو الدولية.

* أكد هذا المهرجان الدولي بعد دوراته التسع، أن التجريب المسرحي المصري في حاجة إلى النضج والوعي بمفردات العرض المسرحي وتأويلها تأويلاً فنيًا يبحث من جهة عن مفردات واقعنا المصري الأصيل غير السياحي؛ وينظر من جهة أخرى إلى مختلف إنجازات ما

ARCHIVE

يقدمه المسرح العالمى المعاصر. ولذلك يصبح من الضرورى توسيع رقعة البحث عن المواهب المسرحية من المبدعين فى محافظات مصر جميعها من الدلتا حتى صعيد مصر وفى الواحات، والتخلص من النظرة الفوقية الأحادية الجاهلة التى ترى القاهرة مركزًا للثقافة؛ وأن الإبداع قاصر عليها. حان الوقت للبحث عن صيغ إبداعية جديدة أكثر أصالة وأقرب تواصلاً مع صيغ التجريب المسرحى وأصوله ومناهجه.

* لقد أثبت هذا المهرجان، أن المحاولات الإبداعية للمسرحيين الأجانب فى أوروبا وفى دول أمريكا اللاتينية أكثر نضجًا ووعيًا فى أطروحاتها على مستوى الشكل والتقنيات والمنهج وقبل كل شىء الوعى الفكرى المعرفى من إمكانات التجريب المصرى، أو العربى. ويرجع هذا - فى ظنى - أن تجريبهم قائم على حرية إبداع المبدعين، و«لوكس» التجريب الذى لا يخشى أو يتقنع أو يتهمش. وأثبت كذلك أن التجريب ما هو إلا محصلة منطقية لتجارب مسرحية سابقة رائدة، بدأت لديهم - بشكل طبيعى/ تاريخى - من القرن الخامس قبل الميلاد وحتى الآن.

* تؤكد هذه الحقيقة أن التجريب فى مجال الإبداع مرهون بتواصل التجربة الإبداعية من الماضى مرورًا بالحاضر، وإرهاصًا بالمستقبل. والتجريب لديهم - وليس كما لدينا - بداية لطريق الإبداع وليس نهاية له؛ محاولة لاستشراف الرؤى الأخرى، والإصغاء لحوار الآخرين، ليس تبنيًا له بقدر ما هو تفهم لمساراته، ووعى بمفرداته. لذلك تبدو الإعدادات المتعجلة للعروض المسرحية المصرية قبل بدايات المهرجان الدولى بشهر أو شهرين أو فترة أطول، نوعًا من التلفيق ودرجة من الدجل المخل، بدلاً من أن تكون هذه العروض محصلة لتجريب مستمر ومتواصل لسنوات وسنوات، وجزءًا من «ريبرتوارات» فرقنا المسرحية.

* إن مسرحنا اليوم فى حاجة ملحة إلى تجريب مستمر، ينهضه من ركوده ورقاده الطويل. ولا ينبغى أن تنتهى الحالة التجريبية بانتهاء احتفالية التجريب ذات الأحد عشر يومًا أو تتوقف بإعلان نتائجه، بل ينبغى أن يكون هذا المهرجان الدولى مدخلاً وشرطًا لاستمرار الإبداع الفنى لكل شاب مبدع أو مخضرم. فالتجريب ليس مجرد ثقافة وافدة، بل هو شىء وربما كل شىء - تواصل مع الداخل واستفزازًا للمكنون، والمسكوت عنه فى كيانات الإبداع والمبدعين.. فهل تعلمنا الدرس؟!

هناء عبد الفتاح

متابعات
رسائل جامعية

التناص فى شعر شعراء السبعينيات

نوقشت فى أغسطس الماضى رسالة الماجستير المقدمة من **فاطمة قنديل**.

وكانت لجنة المناقشة مكونة من د. **جابر عصفور** مشرفاً ود. **عبدالمنعم تليمة** ود. **صبرى حافظ** أعضاء.

وقد حصلت الطالبة بعد المناقشة على تقدير امتياز مع التوصية بطبع الرسالة وتداولها بين الجامعات الأخرى.

ولعل أهم ما يميز هذا البحث هو اشتباكه مع قضايا الواقع الشعرى فى مصر. ففى بحث أكاديمى رصين ناقشت **فاطمة قنديل** أكثر من قضية شائكة يدور حولها الكثير من اللغط فى حياتنا الشعرية المعاصرة لعلها تبين من عنوان الرسالة ذاته؛ فقد فضت الالتباس والفهم المبتسر لمصطلح «التناص» الذى لا يعنى البحث عن المصادر، أو عن «أصل» أول ينتسب إليه نص الشاعر. و«التناص» بوصفه مصطلحا ما بعد حداثى لا يهتم «بالأول» و«الأصل» بوصفه «الأب» الشرعى للنص، وإنما يهتم التناص بالنص من حيث هو «كتابات متعددة، تنتج من ثقافات متعددة وتدخل فى حوار، فى باروديا، فى نزاع» كما يقول بارت، أو «تبديل للنصوص أى تناص، بمعنى أنه فى فضاء النص تتقاطع ملفوظات عدة مأخوذة من نصوص أخرى يحيِّد كل منها الآخر» كما تقول **جوليا كريستيفا**. إذ يصبح النص هو التناص نفسه، وفضا للالتباس قامت **جوليا كريستيفا** باقتراح مصطلح آخر هو التحويل Transposition لتنفى عن التناص فكرة دراسة المصادر.

وبهذا الفهم مضت **فاطمة قنديل** تسائل الجيل الشعرى السابق عليها (فهى شاعرة بارزة فى حركة الثمانينيات) كيف «تحولت» النصوص السابقة لتصنع نص شعراء السبعينيات، وذلك عبر

دراسة أربعة شعراء فقط تراهم أبرز شعراء الظاهرة هم: حسن طلب، حلمى سالم، رفعت سلام، عبدالمنعم رمضان.

والقضية الثانية التى واجهتها فاطمة بالتساؤل والبحث، هى ما أعلنه الشعراء حول نصوصهم بأنها مغامرة، وتحدث قطيعة مع اللغة الشعرية السابقة، أو تؤسس لقصيدة جديدة. وتتساءل فاطمة: هل نحن أمام جيل شعرى له خصائصه المتميزة أم نحن أمام امتداد لحركة شعرية سابقة؟ هل هناك اختلافات جوهرية بين هؤلاء الشعراء فى علاقتهم بمن سبقهم من تيارات؟ هل هناك تحولات فى النص الشعرى ذاته على مدى السنوات العشرين الماضية أم نحن أمام شعر يعيد استهلاك نصه الشعرى ذاته؟ هل يمكن أن يكشف لنا درس التناص فى هذا الشعر عن نتائج يمكن أن نختبر بها مقولات الجدة والقطيعة التى يطرحها الشعراء.

وفى محاولة البحث الجادة فى التصدى لهذه الأسئلة يصنع أول خطوة نحو تاريخ جمالى لظاهرة الشعر العربى المعاصر التى يرى أنها وقفت عند حد التاريخ الاجتماعى السياسى كما يشير مصطلح «السبعينيات» نفسه وما شابهه من مصطلحات (خمسينيات، ستينيات،.. إلخ). وقد قسمت **فاطمة** البحث إلى أربعة فصول لتدرس فى كل فصل شاعرًا مستقلا فمنحت بحثها نوعًا من التماسك والوحدة كان سيفقدها لو أنها وزعت النصوص على ثيمات. كما بحثت عند كل شاعر عما يسميه **ريفاتير** «المولد» وهو جملة حرفية صغرى، ولكن «القصيدة تتولد من تحول جملة حرفية صغرى إلى إسهاب مطول ومعقد وغير حرفى». فمنح مفهوم المولد بحث فاطمة السيطرة على المادة المتشعبة.

درست **فاطمة** علاقة شعر **حسن طلب** بالتراث العربى، وعلاقة شعر **حلمى سالم** بالنص الصوفى والنص الأدونيسى، وعلاقة شعر **رفعت سلام** بالتراث العربى والغربى، وشعر **عبدالمنعم رمضان** بالرواية وتقنيات السينما والنصوص الفرعونية والمسكوت عنه فى الثقافة العربية. ورأت **فاطمة** أن الشعراء الأربعة - على اختلافاتهم - قد وجدوا فى رمزية الفينيق من حيث احتوائه على المتناقضين ومن حيث دلالته على الانبعاث والتجدد تجسيداً للتوتر بين الحياة والموت من ناحية، وتجسيدًا لأولية الدال - الجسد الذى يخلق ذاته ويصنع بتعدد سياقاته معناه، على المدلول المطلق المتعالى الذى يحل فى الدال ويسبقه ويختزل دلالته. ولقد جسد لجوء هؤلاء الشعراء إلى رمزية الفينيق - من وجهة نظر **فاطمة** - ذلك التوتر بين نصوصهم الشعرية ونصوص الشعراء التموزيين.

وقد حدد البحث نوعين من العلاقات التناصية للشعراء الأربعة: الأول علاقة تسقط المستقبل على الماضى، وتجعل النص «الآخر» إجابة عن سؤال الذات فلا تدخل فى حوار مع هذا النص الآخر. والثانى ينطوى على الحوار بين النص والمتناص والعلاقة الأولى (يمثلها **حلمى سالم و رفعت سلام**) التى تجعل من المستقبل صورة للماضى وتبحث عن إجابة فى النص الآخر تفصح عن خطاب أحادى فى جوهرها، يصل العلاقة بين النص/ النصوص الأخرى التى تدخل فى سياقه بالعلاقة بين الدولة المركزية ورعاياها، الذين مهما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعـــــددوا يظلون تحت لواء هذه المركزية أو النص الشعرى للشاعر. أما العلاقة الثانية (ويمثلها حسن طلب و عبدالمنعم رمضان) فهى تكشف لنا عن ذلك الجدل الدائم بين النص والنص الآخـر، لتنطوى على قدرة النص الشعرى على الصمود عبر تحولات الأطر المرجعية، انطلاقا من التحدد الذى تحمله دلالة الحوار نفســه من حـيث هى تعـديل دائم لوجهات نظر الأطراف المتحاورة.

ومن هذا المنظور ترى فاطمة أن مصطلح شعر السبعينيات يضم اتجاهين: الأول (سالم، سلام) يعيد استهلاك نصه الشعرى مسقطاً الديوان الآتى على الديوان السـابق، وباحـثـا عن إجـابات مماثلة فى النصـوص الأخـرى مما يمـثل من وجهة نظرها يقيناً مـا بفكرة الذات عن نفسها، فيصل بينها وبين اليقين الثورى لشـعـر الخـمـسـينيـات والستينيات والاتجاه الثانى (طلب - رمـضـان) يضع نصـه الشـعـرى والنص الآخـر مـوضع التسـاؤل والحوار، مما يجعلنا أمام مشروع فردى يعيد إنتاج نصه الشعرى بذلك الوعى الذى يتـجـدد دائمـا، والذى ينعكس على ذاته فيتأملها فى ضوء ذلك الجدل بين الأنا والآخر.

وبذلك لا يمكننا القـول إن «كل» شعر السبعينيات هو شعرالقطيعة، والتمرد، والمغايرة، والتأسيس لحركة شعرية جديدة فبعض الشعراء يعيد إنتاج العلاقات الجمالية والعلاقات الاجتماعية والسياسية لحركات شعرية سابقة.

حازم شحاتة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد مرسى

إشكالية الترجمة والمسرح
كتاب أمريكا يعيدون إنتاج روائع المسرح الأوربى

لا أذكر على وجه الدقة كيف عرّج الحديث مع كاتب ومترجم صديق إلى قضية التعريب أو الترجمة غير الحرفية سواء كان المترجم يجيد اللغة التى ينقل عنها، مثل درينى خشبة فى حالة ملخصاته الرائعة للأساطير اليونانية، التى قد نقلها إمّا عن الفرنسية أو الإنجليزية على الأرجح، وحافظ إبراهيم فى كتابه أو صياغته لرواية فيكتور هيجو «البؤساء» أو مجدولين - تحت ظلال الزيزفون» للطفى المنفلوطى، الذى أعتقد، إن لم أكن مخطئًا، أنه نقل الرواية عن ترجمة، ربما كانت حرفية أو غير حرفية لمترجم محترف.

ولا أنكر - مع تقديرنا للدور الذى لعبته هذه المؤلفات فى زمنها بالنسبة لغالبية القرّاء الذين لم تُتح لهم فرصة قراءة مثل هذه الأعمال الأدبية الهامة فى لغاتها الأصلية - أنّنا ضعفنا بطبيعة الحال، لاختلاف الزمان والمكان، أمام غواية السخرية، وبصفة خاصة من الترجمة بالوكالة أو ترجمة الترجمة العربية إلى العربية ولكن بأسلوب خاص متميّز، أقلّ ما يوصف به هو عدم الأمانة للأصل.

ولكن، لدهشتى، اكتشفت أنّ الترجمة - بالوكالة - أصبحت مؤخّرًا عملاً، ليس مشروعًا فحسب ولكنه مطلوب أيضًا فى الوسط المسرحى.

إلاّ أنّ الأسباب التى أدّت إلى تبنّى هذه العملية - ترجمة الترجمة - تختلف اختلافًا جوهريًا عن الأسباب التى دفعت المنفلوطى إلى كتابة - أو بالأحرى صياغة - رواية «مجدولين». فالأعمال المسرحية التى تعرّضت وسوف تتعرّض لإعادة الصياغة على نحو خاص يخدم رؤية المخرج، هى أعمال معظمها سبق ترجمته، إذا كان الأصل بلغةأجنبية، وصدر فى عدة ترجمات إنجليزية، ومن بينها أيضًا أعمال كلاسيكية مكتوبة باللغة الإنجليزية.

تشيكوف .. الثالث من اليسار يتوسط افراد ممثلى مسرح الفن بموسكو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى دراسة تحمل عنوان «كُتّاب المسرح الكبار اليوم منشغلون بترجمة كتّاب الماضى»(*) تقول **سيلفيان جولد** أن البروفات لم تكن تسير سيرًا حسنًا. فقد تعثّرت المسرحية التى اقتبسها **تونى كشنر** Kushner عن كوميديا كتبها المؤلف الفرنسى **كورنيل** (كورنىْ) فى القرن السابع عشر فى مشاكل تقنية. وخشية أن يتململ المؤلف الأصلى فى مقبرته قلقًا على ما تعرّض له عمله، قرر **كشْنر** ومخرج المسرحية **مارك لاموس**، أن يعيدا طباعة بروجرام المسرحية. وقد غيّرا العنوان من «الوهم»، تأليف **تونى كشْنر**، على أساس «مسرحية **لبيير كورنيل**» إلى «الوهم»، تأليف **بيير كورنيل**، أعدّها بتصرّف **تونى كشنر**».

ويقول **كشنر**، متذكّرًا إنتاج مسرح هارتفورد فى ١٩٨٩، أنه فى اللحظة التى فعلوا فيها ذلك «انتهت جميع المشاكل التقنية. فيما عدا الليلة السابقة للافتتاح، حيث جاء شخص ما ونزع نصف أحرف إسمى من واجهة مسرح «الماركى Marquee» فى «برودواى».

وتقول **سليفيان جولد** انه إذا كانت أشباح الكتاب المسرحيين القدامى تصلصل سلاسلها هذه الأيام، فلابدّ أن هناك سببًا. فكتاب الدراما ذائعو الصيت من أمثال **بريان فريل** Brian Friel، **وداڤيد ماميت** Mamet، **ومايكل فراين** Frayn، **ولا نفورد ويلسون، وتوم ستوبارد**، قد انهمكوا فى إعداد مسرحيات كتاب الدراما الأوروبيّين العظام باللغة الإنجليزية. فهم يقتسمون الإعلانات مع **تشيكوف، وإبسن، وكورنيل**، ويهزّون فى مضمار العملية نهج المسرح فى تناول الكلاسيكيات.

وكان أحدث مثال شهدته برودواى، الصياغة أو الإعداد المسرحى الحىّ الذى قام به **فرانك ماكجينس** Mcguinness لمسرحية **إبسن** «بيت الدمية»، التى امتدّ عرضها حتى ٣١ أغسطس، والتى لعبت بروس بعض النقاد بفضل نصاعة لغتها ونبرتها المعاصرة. ومثل معظم أقرانه فى لعبة ترجمة الأعمال المسرحية، **انجز ماكجنيس** عمله المسرحى بدون معرفة بلغة العمل الأصلى.

لقد دأب الكتاب المسرحيّون على اقتباس - وفى بعض الأحيان مجرّد انتحال - عمل كتاب الدراما الأجانب على مدى العصور. وقد أعاد **شكسبير** كتابة مسرحيات أوروبية، وترجم **جوته** Goethe شكسبير. لكن المترجمين المحدثين العظام، مثل **كونستانس جارنيت** الذى جلب **تشيكوف** إلى العالم المتحدّث باللغة الإنجليزية. فى بداية هذا القرن، كانوا دارسين أكاديميّين وليسوا كتابًا مسرحيين.

ولا يعجب **تود هيمس** Haimes، الذى دأبت فرقته المسرحية Rouud about theater على إحياء الكلاسيكيات الأوروبية من أجل جمهور برودواى، لتزايد الاقتباس والترجمات التى يعدّها كتاب الدراما. وهو يعتقد أن المحافظة على سلامة القصة تتطلب أن تكون الترجمة مسرحيّة - تياترالية -. وقد درج الكتاب المسرحيون، لا على كتابة آداب جيّد فحسب، ولكن أيضًا كتابة مسرحيّات قابلة للتمثيل والإخراج.

وفى إنجلترا، أصبح تكليف كتاب المسرح بإعداد ترجمات جديدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«طقسًا دينيًا تقريبًا». ويقول دافيد هير، الذى حققت مسرحيته «ضوء السماء» نجاحًا مدويًا فى برودواى، كما نجحت ترجمته لمسرحية تشيكوف «إيفانوف» فى الموسم الماضى فى لندن «نستطيع أن نختار إحدى صياغات «النورس» التى أعدها معظم كتاب المسرح البارزين البريطانيين. ومن المضحك، إلى حدّ ما، أنه كلما قام شخص ما بتقديم إنتاج جديد، يشعر أنه مضطرّ إلى الحصول على ترجمة جديدة.

ولا تقتصر الرغبة فى إعادة اكتشاف العجلة، كما تقول صاحبة الدراسة، على إنجلترا، فقد حفزت الترجمات البريطانية رغبة مماثلة فى الولايات المتحدة. ويقول روبرت فولز Falls، المدير الفنّى لمسرح جودمان فى شيكاجو، الذى كلف الكاتب المسرحى الأمريكى ريتشارد نلسون بان يترجم «بستان الكرز» لتشيكوف، «ان معظم الروائع الكلاسيكية التى ورثناها قد ترجمت منذ فترة تتراوح من ٤٠ إلى ١٠٠ سنة. وهناك فارق كبير بين لغة هذه الترجمات والإنجليزية الأمريكية كلغة».

ويضيف أنه يمكن أن يفكرُ فى استخدام ترجمة ماكجينبس إذا أراد أن ينتج مسرحية «بيت الدمية». إلاّ أنّه يستدرك بقوله أنه يكن احترامًا شديدًا لهذه الترجمة، لكنها تنطوى على إيقاعات إنجليزية وإيرلندية. ثم يتساءل ما الذى يجعل أىّ أحد يريد أن يقدّم ممثلون أمريكيون مسرحية إسكندنافية بلهجات بريطانية؟.

ويعتقد مايكل فينجولد Fein-gold، وهو ناقد مسرحى بصحيفة «فيليج ڤويس» The village voice الأسبوعية ومترجم محترف للأعمال المسحية، أن الأكاديميين وكتّاب المسرح يمكنهم أن يدمّروا الأعمال الآلية التى يقومون بترجمتها. وبينما يمكن أن يرفض معظم كتّاب المسرح الترجمة أو الإعداد المسرحى، يقول فينجولد أنه شهد مسرحيات عظيمة دمّرها كتاب مسرحيون إنجليز وأمريكيون لأنهم لم يفهموا ما الذى يقصده العمل الأصلى.

ويؤكد المترجمون الذين يؤدون عملهم بالطريقة العتيقة، بمعرفة دقيقة باللغة التى يترجمونها، على أهميّة فهم ظلال النصّ الدقيقة إلى جانب فهم النصّ نفسه. ومع ذلك، يرى الشاعر ريتشارد ويلبور، الذى يُعتبر على نطاق واسع مترجم موليير البارز، أن الترجمة الحرفية لا تنجح أبدًا. ويقول. ان الإخلاص فى الترجمة الذى استهدفه دائمًا كان فى ترجمة الأفكار فكرة بفكرة وليس كلمة بكلمة.

ولهذا يختلف نفس العمل المترجم تبعًا لاختلاف ترجمته. ومن هنا يرفض ماكجنيس فكرة تقديم مسرحيات الماضى بحيث تكون أمينة فى تصوير زمانها. وهو يتساءل ما هى حقيقة الزمن؟ إننى لا أملك ماكينة للزمن» إن كل ما أستطيع أن أفعله هو أن أقدّم قراءة أمينة لما أراه هناك، وأن أحترم حقائق العمل المسرحى المحورية».

ولكن المشكلة هنا هى تحديد هذه الحقائق المحورية بدون التمكن من قراءة الأصل. وقبل أن يبدأ لانفورد ويلسون إعداده لمسرحية «الشقيقات الثلاث»، الذى أُستُخدِم فى الموسم الماضى فى إنتاج سكوت إليوت لمسرح Round about، عهد بإعداد ترجمتين حرفيتين، واحدة من مترجم لغته الأصلية الإنجليزية

ويتقن اللغة الروسية إتقانًا جيدًا، والأخرى من مترجم لغته الأصلية الروسية ويتقن الإنجليزية إتقانًا جيدًا. وحصل على شريط تسجيل لإنتاج مسرح «موسكو آرت» للمسرحية، كما حصل على النص الروسي. وبعد ذلك التحق بمعهد برليتز، حيث أنفق أكثر من مئة ساعة في تعلّم اللغة الروسية، وهكذا استطاع أن يستخدم كلاً من الشريط والنصّ إلى جانب الترجمتين الحرفيتين ولكن أقرانه، باستثناء عدد نَزْر، لا يذهبون في تقصّي الأمانة إلى هذا الحدّ أو الشطط، إنهم، كما تقول سيلفيان جولد صاحبة هذه الدراسة الهامة والممتعة، يكتفون بالاعتماد على ترجمات حرفية من إعداد دارسين أكاديميين. وقد حاول ستيفن واد سووورث Wadsworth، الذى أصبح أخصائيًا في مسرح الكاتب الفرنسي بيير دى ماريفو de Marivaux - القرن الثامن عشر، أن يفعل ذلك عندما طُلب منه في البداية أن يُترجم ويخرج مسرحية لـ دى ماريفو. ويقول إنه، عندما حصل على الترجمة، أدرك في الحال أنها لم تكن حرفية. «لا يمكن أن تكون هناك ترجمة حرفية، بأية حال من الأحوال».

وقد وقعت الكاتبة المسرحية البريطانية بام جيمز Gems، التي قدّمت مسرحيتها "stanley" على مسرح Circle in the Square في نيويورك في الموسم الماضي، وقعت على نفس الاكتشاف عندما كانت تعمل مع مترجمين أكاديميين. فقد لاحظت، على سبيل المثال، أن هذه الترجمات تعكس في معظم الأحيان تفسيرًا دراميًا لعالم لغوى. وبعد أن أوضحت مطالبها، تقول إنها حصلت في النهاية على ترجمة حرفية تمامًا لمسرحية إبسن «حورية البحر»، ولكنها تعترف بأن المشكلة هي أن النص يستعصى دائمًا على الاختراق. فاللغات لا تتماسك.

أما دافيد هير، الذى طلب من مترجمه أن يعطيه أكبر قدر ممكن من التفسيرات، فقد حصل على شتّى التأويلات المختلفة لكل سطر - ما يشبه قاموسًا رائعًا لما يمكن أن تعنيه الكلمات المختلفة.

وعلى نقيض ذلك، يطلب ماكجينيس، مثل بام جيمز، «نقلا محايدًا تمامًا للأصل». ويشدّد على أهمية التحرّر من القواعد اللغوية وعدم الاجتهاد والتقعّر في قراءة النصّ، ويقول ماكجينيس أنه يحاول في ترجماته أن يعود إلى إثارة مشاهدة العمل للمرّة الأولى، «وهذا يعنى العودة إلى الانفعال».

ويعطى الكاتب المسرحى المعاصر لنفسه الحقّ في إعادة تشكيل - أو بدقة أكثر تشذيب - شخصية أو شخصيات المسرحية المترجمة من أجل مساعدة مشاهد اليوم على فهمها كما أراد المؤلف الأصلى من المشاهد أن يرى أبطاله. وعلى سبيل المثال، أضطر ماكجينيس إلى إعادة تشكيل شخصية «تورفولد»، الزوج المستبدّ في مسرحية «بيت الدمية»، باستبعاد بعض سطوره التي تعكس سطوته، حتى يجعل المشاهد المعاصر يرى ما الذى أحبته «نورا» في هذا الزوج. ويقول الكاتب «هناك عناصر بغيضة في شخصيته، لكنه يتحلّى أيضًا بجوانب طيبة»، ولهذا أراد ألاّ يغلب الجانب السيئ فيه.

وقد واجهت «جيمز» نفسها المشكلة في عرضها لمسرحية «بيت الدمية». فهي تعتقد أن زوجته كانت

لابدَّ ستهجره إذا كان مجرَّد إنسان بشع. فهو، فى نظرها، زوج فيكتورى مثالى - فهو أمين، ويعمل بجدّ، وجذّاب بشكل واضح. لكنها لم تقتطع سطوره، واستعاضت عن ذلك بإسناد دوره إلى ممثل شمالى شاب وسيم. وبذلك يشعر المرء بتعاطف أمومى معه عندما ينطق بتلك السطور. وهى مع ذلك تتفهم الأسباب التى أضطر من أجلها **ماكجينيس** إلى اختصار النص. وتقول «إنها مشكلة، عندما تتعامل مع عادات وسلوك تغيَّرت تغيُّرًا شديدًا».

لكن لا يتفق الجميع على أن الجمهور يحتاج إلى مساعدة عندما يواجه أعمالاً من الماضى، ويقول الشاعر **ويلبور** Wilbur، على سبيل المثال أنه لا يحاول أن يكيِّف **موليير** حسب الجمهور المعاصر فيما عدا استخدام لغة واضحة وبسيطة.

ويدافع **ماكجنيس** عن تدخّله فى تصوير **إبسن** لشخصية تورفالد. «إذا كنت قد قصدت فى البداية أن أقدّم ممارسة محض أكاديمية، لكان رأيى فيما أنه خطأ، لكننى لا أسعى إلى تدريس إبسن للناس: إننى أريد أن أستمتع - وأن أقدّم مسرحية مثيرة تحدث شيئًا من الصدمة التى لابد قد أحدثتها عندما أفتتحت لأوّل مرة».

وبرغم أن جميع الذين شاركوا فى هذه العملية يقولون إن ممارسة تكليف الكتاب المسرحيّين بإحياء الكلاسيكيات تعنى خدمة جمهور المسرح، يحبنى الكتّاب من الممارسة أكثر مما يحصلون عليه من حقوق النشر. ويقول **ويلسون** أنه اكتشف أن الترجمة تساعد فى اجتياز مراحل النضوب فى عمله الخاص. وكانت الترجمة، بالنسبة **لداڤيد هير**، البديل للإخراج، الذى يمكنه من تصوّر الإخراج ذهنيًا. أما بالنسبة **لتونى كَشْنر**، فهى فرصة لبحث مشكلة درامية على مستوى «الفورم» بصورة محضة.

ويبدو أن ممارسة الترجمة تتجاوز تلك الآثار إلى التأثير فى عمل الكاتب المسرحى نفسه. وفيما يشبه الاعتراف تحكى **بام جيمز** أن مخرجًا مسرحيًا يابانيًا ذائع الصيت استأذنها فى مشاهدة إحدى بروفات مسرحية لها باسم «العمة مارى». وبعد مشاهدة المسرحية، وكان موضوعها عن زوج من المخنّثين ممن ينتحلون مظهر المرأة «الترانسفتايت» تنقلب حياتهما رأسًا على عقب نتيجة لدخول امرأة شابة فى حياتهما، قال المخرج للكاتبة «هل هذه «فانيا»، لا؟».

وتؤكد الكاتبة المسرحية أنها صُعقت كليةً. لأنها كانت قد انتهت فى التوّ من العمل فى إعداد ترجمتها الخاصة لمسرحية **تشيكوف** «العمّ فانيا». ولكنها لم تكن قد أدركت هذا التأثير وتعترف «لكن برغم الوسط المختلف اختلافًا كليًا، كانت الموضوعة - التيمة - التى استخدمتها مشابهة جدًا».

وإذا كانت قد ظهرت آثار من **تشيكوف** فى أعمال الكتاب المسرحيّين الذين ترجموها، فالعكس يمكن أن يحدث أيضًا. ويقول **داڤيد هير** إن **تشيكوف** كان عندما كتب «إيفانوف» كاتبًا مسرحيًا يافعًا، وغير ناضج ناضج تقنيًا. وقد ترك إحدى العقد الفرعية بالمسرحية بدون حل. ولذلك كتب «**هير**» نهاية لتلك العقدة.

ولما كان تشيكوف قد أعاد صياغة الفصل الرابع عدة مرات،

ARCHIVE

وأنه كان الفصل الذى لم يرض عنه بقدر رضاه عن الفصول الأخرى، لم يشعر «هير» بأىّ وخز ضمير بشأنه. بل إنه شعر، على حدّ قوله، بأن «انطون سوف يسعد أيّما سعادة لأنه حلّ مشكلة قد استعصت عليه بصورة ما».

كما شعر تونى كَشْنر بالدافع فيما يتعلق بإعادة بناء مسرحية س. أنسكى Ansky (ديبوك Dybuk) التى قُدّمت على مسرح هارتفورد فى ١٩٩٥، وسوف تُقدّم هذا الموسم بمسرح جوزيف باب العام فى نيويورك فى شهر أكتوبر. ويقول إن معظم الناس يتذكّرونها باعتبارها قصة حبّ مؤثّرة، وهى ربما كانت قصة الحبّ الوحيدة فى جميع الأدب الغربى التى يتبادل فيها العاشقان على المسرح ثلاثة سطور. فقد أقيم بناء المسرحية بصورة فجّة، لأن أنسكى كان إثنوجرافيًا وليس كاتب دراما فى واقع الأمر.

وإذا كان الهدف من الإعداد المسرحى أو تحديث ترجمات روائع المسرح القديمة أو إعادة قراءتها، هو تمكين المشاهد المعاصر من الاستمتاع بتلك الأعمال، فلا يتردد الكاتب المسرحى المعاصر فى الاعتراف بحقيقة أن صياغته الجديدة للعمل المسرحى القديم سوف يعفَى عليها الزمن بعد عشر أو خمس عشرة سنة، وستبقى دائمًا أعمال إبسن وكورنيل وتشيكوف معينًا لكتّاب آخرين.

ويقول ماكجينيس أن ترجمته لمسرحية «بيت الدمية» سوف يتجاوزها الزمن بعد عشر أو خمسة عشر سنة، لكن إبسن لا يمكن أن يتجاوزه الزمن أبدًا. وسوف يأتى شخص ما آخر وسوف يترجمه إلى لغة عصره.. «لأن لغتنا تتغيّر بصورة دائمة».

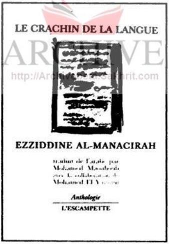
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صالح صبيعة

رذاذ اللغة

مختارات بالفرنسية لعز الدين المناصرة

عن دار سكامبيت الفرنسية المتخصصة فى نشر الشعر العالمى صدرت مختارات من شعر عز الدين المناصرة [إحدى عشرة قصيدة فى ثمانين صفحة] بترجمة المغربى الدكتور محمد موهوب. وهذه هى أول مجموعة شعرية عربية تصدر عن دار سكامبيت، وقد أقيم حفل توقيع للشاعر المناصرة فى باريس مؤخراً، وحفل آخر فى مدينة بوردو، والقصائد المترجمة هى:



[يتوهَّجُ كنعان/ رذاذ اللغة/ رسائل متبادلةٌ بينى وبين الموت/ جفرا تُشْرِينى لأنام/ جفرا أرسلت لى داليةً وحجارة كريمة/ خُذْ جرعَةَ اليقظة/ تشمع كبد إيكار/ جاك بريفير الأول/ حجر الفلاسفة/ وهل بقى فى المدينة حدائقُ أيها السيِّدُ/ آ.. وى... ها].

وفيما يلى ترجمةٌ كاملة لمقدمة محمد موهوب للمجموعة الشعرية:

نشرت أولى قصائد الشاعر المناصرة في صحف القدس عام 1962، وانتمى لجماعة [مجلة الأفق الجديد - ١٩٦١ - ١٩٦٦] في القدس، ونشر قصائده فيها [١٩٦٤+ ١٩٦٥ + ١٩٦٦]، وبدأ نشر قصائده في مجلة الآداب البيروتية، اعتباراً من العام ١٩٦٥. وصدرت أولى مجموعاته الشعرية [ياعنب الخليل] عام ١٩٦٨ و[الخروج من البحر الميت] عام ١٩٦٩. معنى ذلك انَّ المناصرة [شاعراً شاباً] بدأ قبل هزيمة ١٩٦٧ وليس بعدها .

مسكونًا بالهوية والأسطورة والرمز.

إنها لمفارقة كبيرة أن لايُعرف الشعر الفلسطيني الحديث في فرنسا - مع أنه يشكل حلقة هامة في التجربة الأدبية العربية - إلا من خلال ترجمات شعر محمود درويش [تمتَ ترجمة خمس مجموعات شعرية له]. وإذا كنا نستطيع الزعم بأن الجمهور الفرنسي يعرف محمود درويش جيداً، فإن الجمهور الفرنسي لايعرف تجربة سميح القاسم الذي ترجم له عمل واحد. من هنا رأينا أن نقدم للجمهور الفرنسي مختارات شعرية لرمز آخر من رموز الشعر الفلسطيني الحديث ألا وهو الشاعر عزّ الدين المناصرة، المولود عام ١٩٤٦ في بلدة بني نعيم - الخليل. وهذا يعني أن نقدم للجمهور الفرنسي نشيداً شعرياً، رافق أحلام الأجيال العربية في التغيير والديمقراطية في مرحلة الستينيات والسبعينيات وقد وصلت بعض قصائده إلينا في السبعينيات عبر الفنان اللبناني مارسيل خليفة، خاصة [قصيدة جفرا - ١٩٧٥] و[بالأخضر كفّناه - ١٩٧٦].

وقبل أن نعرض لخصوصية شعر المناصرة، علينا أن نشير إلى أنه مع أبناء جيله من الشعراء الذين ظهروا إثر هزيمة ١٩٦٧ يحملون ذات النَفَس الشعري. هذا لايعني أنَ أياً من هؤلاء الشعراء، كان ينتظر ذلك الحدث لكي يكتب بعيداً عن الطبيعة الإجرائية لذلك التاريخ. ودون الدخول في التفاصيل، فإننا أردنا بإشارتنا إلى ذلك التاريخ أن نبرز أهمية ذلك الحدث وأثره الكبير على مجمل الإبداع الفكري والأدبي في العالم العربي.

لنذكر أيضًا أنّ كل شعراء هذا الجيل قد ساهموا كثيراً أو قليلاً في رسم معالم الشخصية الفلسطينية المستقبلية والدولة الفلسطينية القادمة، أي بمعنى خلق وطن، ولكن الإنسان يظلّ أبعد من أن يكون تجسيداً بسيطاً للإرادة السياسية، فالحرب الأهلية اللبنانية من وجهة نظر المناصرة هي بمثابة امتداد لتلك التي تشتعل في الأراضي الفلسطينية المحتلة [جفرا جاءت لزيارة بيروت]. وفي قصيدة جفرا أو في عكا أو في بيروت [تتشابه أيام المنفى كدت أقول: تتشابه غابات النبع هنا وهناك] إنَ الأشكال المتعددة لهذا المنفى هي نتيجة لوجود المستوطن الإسرائيلي [وهناك بقايا الرومانِ... السلسلةُ على شكل صليبٍ...] أو قوله [إنْ هي إلا جسد إبراهيمْ/ إنْ هي إلا أبناؤك ياجفرا/ يتعاطون حنينًا مسحوقًا في فجر ملغومْ/ إنْ هي إلا أسوارِك مريامْ/ إنْ هي إلا عنب الشامْ/ ماكانت بيروت وليستْ لكن تتوافد فيها الأضدادْ/ خلفكَ رومٌ. وأمامك رومْ].

- مسكوناً بهويته - لم يتوقف شعر المناصرة عن استدعاء الذاكرة الفلسطينية، مسُائلاً كل مكوناتها [الكنعانية المسيحية الإسلامية] فالحضور القوي للرمز والأسطورة الذي يمنح هذا الشعر ثراءً كبيراً، يصبَ في هذا الاتجاه.

إنَ شعر المناصرة وهو يسعى لإيجاد ملاذ للشاعر ولذويه، يستثمر قضية الوطن جاعلاً منها مكاناً يتجلى فيه كل العشاق وكل محبوبات الشعراء. فهي تدعى تارة فلسطين وتارة جفرا، حيفا، عكا... [جفرا الوطن المَسبْيّْ]. وينتج عن هذا التماهي، مجموعة من التشابكات:

ذات الشاعر مع ذات الجماعة [الشعب والقضية]، كما هى المحبوبة مع الأرض والمدينة، والطفولة والأم. ويضاف إلى هذا أيضًا [اللغة]: وهذا ماتوحى به القصائد المختارة فى هذه المجموعة. وكل ما ذكر من موضوعات، يتناولها المناصرة بأشكال مختلفة.

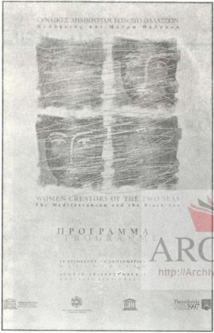
إنّ النقد الذى يوجهه الشعراء للسياسة باعتبارها تحالفًا مؤقتًا، والذى أشرنا إليه، يجد له مثيلاً فى النقد الذى يوجهه المناصرة إلى اللغة [لغة المعاجم لابن منظور والفيروزبادى] وكذلك لغة الفن العربى والشعر. يسخر المناصرة فى قصائده المختلفة من تشبث الشعر التقليدى العربى بالعروض، باعتباره الشكل الوحيد لاستقبال القول الشعرى. ونجد هذا فى قصيدتيه: [رذاذ اللغة] و[حجر الفلاسفة]. يقول المناصرة مخاطبًا اللغة: [أمسح تضاريسك بأدواتى القبائلية/ أفكُّ برزخك العالى/ أحلّ عقدتك العصيّة/ أغرق فى ينابيعك، أفضُّ ختمك، تشهقين/ فأستريح على ظهرى كجُثة شهيد.].

ويضاف إلى الخاصيتين السابقتين، خاصية [التراجيديا] التى تحدد النبرة الخاصة لشعر المناصرة. فربما يمكن أن نقول أنّ المناصرة نفسه هو [راهب العزلة] الذى تصفه القصيدة التى تحمل نفس العنوان. [راهبٌ عابرٌ فى الشوارع يقرأ حزن الطيور المقيمة حول شواهد أهلى بتلك الروابى].

ـ أن ترى وطنك مغتصبًا وأهلك محكومين بالمنفى، تُدمِّر ذاكرتهم ويجمع الآخرون على التنكر لحقوقهم، وأن لا يكون بمقدورك أن تدافع عن نفسك وأن تحصل على حقوقك، كل هذا ولاتكون تراجيديًا متشائمًا، هنا قد يقع التناقض: [راهبٌ جرَّب النفى، من منكمُ جرَّبَ النفى والصلب يوم الأحد] يصرخ الشاعر فينا [هذه الدربُ تفضى إلى القتل، مرعبةٌ هذه الليلة المستجدة فينا ولا فرقَ فى الجوهر المتمددِّ فى القلب، كل البلاد أسىً واغترابٌ... دموعٌ، فراقٌ].

ـ أخيراً نقول: من منّا يستطيع أن يلوم المعذّب إذا قال إنه يتألم، يقول المناصرة [فهل يكفرنُ الصُّلب لو جاء فى زمنٍ لايضىء؟ يكفرُ المؤمن]

معرض للتصوير الفوتوغرافى



غلاف الملصق والكتيب الخاص بمؤتمر «إبداعات المرأة فى البحرين الأبيض والأسود».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٩٢٦ بتسالونيكى أكبر جامعة فى اليونان، تحمل اسم الفيلسوف اليونانى، ويدرس بها ما يقرب من ستين الف طالب، وفى قاعة الاحتفالات الكبرى بالجامعة عقدت ندوات المهرجان. أما موقع المدينة الجغرافى فى شمال اليونان وعلى ضفاف البحر الأبيض المتاخمة لدول البلقان فقد منحها طابعًا ثقافيًا مميزًا، وجعلها مركزًا لتقاطع ثقافات المنطقة وامتزاجها، ومكانًا مناسبًا يستضيف ذلك المشهد البانورامى الدال على تنوع الخصوصيات الحضارية فى القارات الثلاث: أوروبا وآسيا وأفريقيا. وقد حرص منظمو المهرجان على تأكيد أوجه التأثر والتأثير التاريخى المتبادل بين شعوب المنطقة واستكشاف آفاق تدعيم التفاعل بينها فى عالم يتسم بالدعوة إلى الكوكبية وتصاعد إيقاع القوميات الصغيرة فى آن، خصوصًا بعد إعادة رسم الخرائط لتبرز مجموعة دول

بلقانية جديدة، حرصت على المشاركة بفنون مبدعاتها فى المهرجان، فمن يوغوسلافيا السابقة تجد وفودًا لدول «البوسنة» و«كرواتيا» و«فاريوم» و«سلوفينيا» إلى جانب وفود تمثل «روسيا الفيدرالية» و«أوكرانيا» و«جورجيا» وكانت جميعًا ضمن حدود الاتحاد السوفيتى القديم.

تكون الوفد المصرى - الذى رشحته العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة فى مصر - من **جاذبية سرى**، **ونازلى مدكور** (الفن التشكيلى)، **إيناس الدغيدى**، **وهالة خليل** (السينما)، **هدى وصفى وعفت يحيى** (المسرح) وشاركت الناقدة المسرحية **مايسة زكى** بدعوة خاصة من اليونسكو، **إنعام لبيب** (موسيقى عربية) **ومنال محيى الدين** (آلة الهارب)، **فاطمة السيد** (فرقة رضا للفنون الشعبية)، **اعتدال عثمان** (الأدب). وعلى هامش المهرجان أقيم معرض لكتب المرأة، اشتمل على نحو مائة عنوان لأعمال كاتبات مصريات، لم تكن - فى تصورى - ممثلة لنماذج إبداعية، جمعت بين القيمة الأدبية وجودة الإخراج الفنى والطباعى، بينما اقتصرت الأعمال المترجمة على مجموعة قصصية واحدة.

شارك الوفد المصرى - الذى اتخذ موقفًا موحدًا إزاء الالتزام بمقاطعة إسرائيل - فى معظم محاور المهرجان الذى اتسمت أنشطته بتنوعها وتزامنها وتوزع الأماكن التى استضافت عروض الوفود على امتداد المدينة وتميز بعضها بطابعه الأثرى، مثل مسرح داسوس الذى احتشدت مدرجاته الرومانية الدائرية بالمدعوين وشهدت ساحته المفتوحة عرض الافتتاح اليونانى لمسرحية «ثيودورا».

قدمت المسرحية رؤية درامية لأحداث حقيقية وقعت فى القرن السادس الميلادى وتدور حول حادثة حب الإمبراطور الرومانى جوستينيان لإحدى راقصات البلاط وإصرارهما لإلغاء القانون الرومانى الذى كان يحول دون اختلاط الدم الملكى بدماء عامة الشعب، إلى أن صدر القرار الكنسى عام ٥٢١ م بقبول عقد الزواج الذى باركه الجميع، بعد أن أكدت «ثيودورا» توبتها واعتزالها.

لم تضف المسرحية جديدًا من حيث تفسير الحدث التاريخى أو موقف الشخصية النسائية الرئيسية. وعلى الرغم من الرؤية الدرامية التقليدية فقد تميز الإخراج بجماليات بصرية، ظهرت فى توظيف لوحات راقصة استخدمت فيها الأقنعة والملابس ذات الطابع التاريخى والأداء الحركى الذى يمزج بين الرقص الفرعونى والشرقى وغيرهما من فنون بلاد البحر الأبيض، التى كان الإمبراطور الرومانى على اتصال بها. ولقد ساعد الموقع الأثرى على إبراز العنصر الأهم فى المسرحية وتمثل فى تصميم ديكور ضخم لقلعة ملكية، تتحرك جدرانها على عجلات، فيعاد تقسيم ساحة العرض بما يتناسب وتطور الحدث الدرامى.

وعلى مسرح آخر حديث قدمت فرقة المسرح القومى ببوخارست (رومانيا) عرضًا ممتعًا لمسرحية «بيت برناندا ألبا» للشاعر والكاتب المسرحى الأسبانى الشهير **فيدريكو جارسيا لوركا** (١٨٩٨ - ١٩٣٦). تدور المسرحية حول حياة أرملة وبناتها الخمس، المهددات بالعنوسة، واللاتى يعشن مع أمهن وجدتهن ومدبرة المنزل فى بيت ناءٍ بقرية أسبانية صغيرة تقع على البحر.

قدمت الممثلات أداءً عبقريًا استطاع أن يحقق توافقًا دقيقًا بين حدة المشاعر الداخلية وكثافتها والسيطرة عليها فى آن، مقابل مرونة التعبير الجسدى بالغ الإيحاء بدرجات الأحاسيس المتباينة، وتلوين نبرات الصوت والتحكم فى

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

إيقاع الجمل بما يعبر عن تداخل المشاعر وتناقضها في إيقاع تقلبها برغبات الغرائز والكبح العنيف، وتراوح الأم بين قسوة ظاهرة وإحساس بالخوف والإحباط والشفقة في الوقت نفسه. وتصل الدراما إلى ذروتها بتفجر أشكال التمرد السلبي على واقع اجتماعي متزمت وقامع، لا يقود إلا إلى الجنون والموت.

حقق هذا العرض نجاحًا ملموسًا إذ اكتملت دائرة التواصل بين فريق التمثيل وجمهور الصالة الذي انتقلت إليه حالة مسرحية نادرة، تجاوزت حاجز اللغة، ليس بفضل الأداء المتميز فحسب وإنما أيضًا عن طريق جماليات بصرية، بالغة البساطة والدلالة في آن. فقد استخدم المخرج الشاب - الذي استضافه مسرح بوخارست خصيصًا لإخراج هذا العرض - وحدة المقاعد المتحركة على عجلات صغيرة لتكون المعادل البصري لعلاقات الأسرة، فالمقعد الكبير المخصص للأم - بعد موت الأب - يقع في المنتصف، بينما تنتظم المقاعد الأصغر إلى جواره يمينًا ويسارًا، ويرتبك نظامها بتحريك الشخصيات لها، فتصبح بواسطة التحكم في درجة الضوء والظل المنعكسة على ستارة خلفية داكنة معادلاً بصريًا آخر للمشاعر الداخلية الصاخبة، التي تتردد أصداؤها المبهمة في كواليس المسرح، بوصفها الامتداد غير المرئي للخشبة، على حين تمثل الصالة امتدادًا آخر تعبره الشخصيات المسرحية إلى العالم الخارجي لكي تعود إلى المنزل مكسورة الروح.

اشتمل محور السينما على عروض أفلام روائية طويلة وقصيرة وتسجيلية، تراوحت بين نزعة تجريبية تفيد من أحدث التقنيات باستخدام الكومبيوتر في تركيب الصور والمزج بينها، ونزعة أخرى تستجيب لمقتضيات الرواج التجاري، بغير إضافة فنية حقيقية. ولقد كانت الصعوبات التي تواجه السينمائيات في مجال هذه الصناعة موضوع النقاش في الندوة المخصصة لتناول مشاكل التمويل والأبعاد الفكرية والثقافية التي ينبغي الحفاظ عليها، دون تضحية بعائد اقتصادي مناسب، يضمن الاستمرار من جانب، ولا يغفل القيمة الفنية من جانب ثان.

شاركت الجزائر بأحد أهم الأفلام التسجيلية في المهرجان وهو فيلم «نصف سماء الله» للمخرجة **جميلة سهراوي**، فقدمت رصدًا ميدانيًا أمينًا لانعكاس أحداث الإرهاب على مظاهر الحياة اليومية، ومظاهرات الاحتجاج والإدانة الشعبية لقتل الكتاب والفنانين، واشتراك عدد كبير من النسوة المحجبات في هذه المظاهرات. وتضمن الفيلم لقاءات مع نساء من مختلف الأعمار والمهن والانتماءات الفكرية، وقد أجمعن على رفض أعمال التطرف والعنف، وأن الحفاظ على كيان الوطن يتطلب اعتماد الحوار وسيلة لطرح الأفكار والتوجهات المختلفة، وطالبن بضرورة إيقاف استمرار المذابح، التي وقع آخرها يوم ٣٠ أغسطس الماضي، وراح ضحيتها ما يقرب من مائتي فرد، كان من بينهم شقيقة الممثلة الجزائرية المعروفة **فاطمة بالحاج**، إحدى عضوات الوفد الجزائري المشارك في فعاليات مهرجان تسالونيكي.

أما الفيلم الروائي القصير الذي جذب اهتمام الحاضرين فكان «طيري يا طيارة» للمخرجة المصرية الشابة **هالة خليل**، وهو من إنتاج المركز القومي للسينما، وقد فاز بالجائزة الذهبية في مهرجان السينما المصرية، كما حصل على الجائزة الثالثة في مهرجان ميلانو للسينما الأفريقية لعام ١٩٩٧. يعالج الفيلم بلغة سينمائية مدروسة ومرهفة قضية اجتماعية بالغة الدقة والحساسية في واقعنا، هي انتقال البنت من مرحلة الطفولة إلى سن المراهقة، والتحولات

الجسدية والنفسية التى تمر بها، مقابل مؤثرات سلبية تتلقاها فى إطارها الأسرى - الأم والخالة - فضلاً عن الإطار الاجتماعى الأوسع، الذى يكرس نظرة إلى المرأة تحول دون تكامل نموها العقلى والجسدى والوجدانى فى آن. ولعل الميزة التى تحسب لمخرجة هذا الفيلم أنها لم تقع فى أحبولة التسطيح الساذج أو الاستجابة لمقولات النسوية الفجة، وإنما عالجت موضوعها من خلال سياقها الاجتماعى والثقافى بوعى وفهم صحيح.

مثلت الفنانات التشكيليات أكبر تجمع فى المهرجان فتجاوز عددهن ثمانين فنانة فى مجالات الرسم والنحت والخزف وتلوين الزجاج.. إلخ، وقد شغلت الأعمال المعروضة طابقين من أحد المبانى الملحقة بميناء تسالونيكى، الذى استخدمت قاعاته الواسعة - للمرة الأولى - كمعرض مفتوح، يطل مباشرة على البحر، ويستوعب ذلك التنوع الكبير لمدارس فنية راسخة تركت بصمات واضحة على أساليب الفنانات، على حين عكست بعض الأعمال المعروضة غلواً تجريدياً مستغلقاً، كأن تستخدم فنانة تشكيلية مساحة من أرض القاعة على شكل دائرة، داخلها طبقة كثيفة من الزجاج المهشم، أو تمتد أحواض ماء - لا تحمل ثمة قيمة تشكيلية ما - عبر مساحة تفصل بين جانبين من أرض القاعة.

لاقت أعمال الفنانة التشكيلية المصرية جاذبية سرى تقديراً كبيراً، خصوصاً أنها اختارت المشاركة بلوحتين تمثلان قمة نضجها الفنى وتجربتهاالعريضة، جمعت فيهما بين الأسلوبين التعبيرى والتجريدى فى توازن دقيق بين مكونات اللوحتين، يقوم على التوافق والتضاد بالإضافة إلى الخطوط العريضة الداكنة واللمسات اللونية النارية التى تحدث تأثيراً بصرياً قوياً، يعبر عن خصوصية أسلوب الفنانة وتمكنها وجرأة معالجتها لمفرداتها التشكيلية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تميز المعرض أيضاً بابتكارات «الكولاج» واستخدام مواد غير تقليدية، مثل الورق المعالج بطريقة كيميائية خاصة ليعطى تأثيرات بصرية ولمسية معينة وغير ذلك من المواد المعدنية المُخَلَّقة. ومن بين الأعمال اللافتة فى مجال الجمع بين مواد تشكيلية متباينة استوقفنى أحد التكوينات لمثَّالة إيطالية، شيدت - على مساحة كبيرة نسبياً من أرض القاعة - سلماً حديدياً مزدوجاً، تتوزع على درجاته الرفيعة من الجهتين تماثيل فخارية صغيرة متشابهة، على هيئة أجساد بشرية مسطحة بغير ملامح محددة. وعن طريق اختيار نسب الشكل الحديدى والأشكال الفخارية أقامت الفنانة علاقة بصرية شائقة بين الخط الأفقى المفترض عند قاعدة السلم والخطوط الراسية الصاعدة والهابطة على جانبيه. أما طريقة توزيع التماثيل الفخارية على درجات السلم فأعطت انطباعاً بحركة تملأ الفراغ الذى يشغله الشكل وبث فيه حياة حافلة بتقابل الأضداد، فالصعود يمكن أن يكون هبوطاً، ويمكن للهبوط أن يكون صعوداً.

أما الندوات المخصصة للأدب فاشتملت على ثلاثة محاور هى: إعادة قراءة التاريخ من منظور المرأة، نشاط النساء فى مجال النشر والترجمة والصحافة، ودور الكاتبات فى عالم متعدد الثقافات.

شارك فى هذا المحور الأخير أربع باحثات عربيات من الجزائر (باحثتان) ومن المغرب باحثة ومن مصر (كاتبة هذه السطور) فضلا عن باحثات من فرنسا وبلغاريا وروسيا وأسبانيا واليونان. وعلى حين تناولت الباحثتان الجزائريتان مشاكل حرية التعبير بصورة عامة وخصوصاً بالنسبة

للمخاطر المتزايدة المهددة لحياة الكُتّاب والكاتبات على السواء، بسبب الظروف الاستثنائية التى يمر بها البلد العربى الشقيق، فقد ظهر فى ورقتى الباحثتين المصرية والمغربية توظيف الخطاب النقدى المعاصر بما يؤكد الخصوصية الحضارية للمجتمعات العربية وأهمية تمثل الذات الكاتبة لمكونات هذه الخصوصية وإعادة إنتاجها عن طريق استخدام إستراتيجيات نصية كاشفة عن رؤية الكاتبات للحقيقة الإنسانية والاجتماعية. وفى هذا السياق أبرزت الباحثة المغربية **فوزية رهساسى** أن نوع الخطاب الأدبى الذى تختاره المرأة لتعبر عن نفسها وواقعها من خلاله يعد نوعًا من الالتزام المرتبط بالأبعاد السياسية والاجتماعية، التى يكشف عنها أيضًا كيفية تحقق هذا الخطاب والقيم الجمالية التى يشتمل عليها. وقد رأت الباحثة أن إقبال المبدعات على كتابة السيرة الذاتية يكتسب قيمة إضافية فى المجتمع العربى وذلك فى حالة تمتع الكاتبة بوعى نقدى يسهم فى بناء ذاكرة مضادة لأنواع القمع السلطوى على اختلاف أشكالها. وجدير بالذكر أن جامعة الرباط قد أنشأت مؤخرًا قسمًا للدراسات النسائية، وهى مبادرة تحسب - لاشك - لصالح حركة النقد المغربى والعربى.

أما الباحثة الروسية فتناولت قضية اللغة، خصوصًا بالنسبة إلى اللغات غير المنتشرة عالميًا، وما يترتب على ذلك من صعوبات الترجمة، ومن ثم افتقاد التمثيل المتكافئ لآداب هذه اللغات. وقد أكدت الباحثة أن اللغة ليست وعاءً فارغًا تصب فيه الأعمال الإبداعية المترجمة وإنما تحمل اللغة أنساقًا فكرية وثقافية ونظمًا معرفية مميزة للشعوب المختلفة وتاريخها القديم والحديث. وقد خلصت الباحثة إلى أن تحقيق التعدد الثقافى بصورة حقيقية وفعالة يبدو أمرًا بعيد المنال أو يدعو - فى أفضل الأحوال - إلى مراجعة وإعادة نظر على أسس التعاون والفهم المشترك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن الزائر المصرى لتسالونيكى يشعر بألفة كبيرة وكأنه يتجول فى أحياء الإسكندرية أو يرتاد مقاهيها المنتشرة على الشاطئ بطابعها السكندرى فى الأربعينيات والخمسينيات، وبوجوه أهلها الأليفة، وبذكريات بعضهم عن الإسكندرية، وبصخبهم وعشقهم الفائق للغناء والرقص الجماعى،لا فرق فى ذلك بين الشباب منهم والكهول والشيوخ، فالكل ينطلق مندمجًا فى حالة مفعمة بحب الحياة، وكأن شخصية **زوربا اليونانى** فى الفيلم الشهير قد تجسدت فى كل واحد منهم وواحدة على حدة.

كانت الإسكندرية حاضرة أيضًا فى تمثال شامخ **للإسكندر الأكبر** يتوسط شاطئ مدينة تسالونيكى، ويظهر ممتطيًا فرسه الجامح وكأنه يكاد يطوى البحر باتجاه المدينة التى أسسها عام ٣٣٢ ق.م. مواصلاً طموحه لفتح العالم، ذلك الطموح الذى دفعه إلى أن ينصب نفسه ابنًا لإله الشمس ويذهب إلى واحة آمون بسيوة حيث تلقى هناك نبوءة أسطورية بنصر مؤكد باركته آلهة مصر القديمة، فأقام لها المعابد وقدم القرابين. وما يزال عدد كبير من اليونانيين يعتقدون بوجود قبر الإسكندر فى المدينة المصرية العريقة.

لقد كان مهرجان «النساء المبدعات من البحرين الأبيض والأسود» - رغم بعض الارتباك الذى شاب برامجه - حدثًا ثقافيًا مهمًا ومناسبة غنية بالرؤى الإبداعية والحوار الخلاق القادر على الإسهام فى مد جسور التواصل الفكرى والفنى وتدعيم أوجه التلاقى والتنوع الكبير لثقافات المنطقة.

الشعر

فلسطين

عمر مرعي - طرابلس - لبنان

أحلى الحروفِ لدىَّ الفاءُ والنونُ   وإنَّ أغلى شرايينى فلسطينُ
حسبتُ كلَّ نساءِ الأرضِ تعشقنى   إذا تمايل فى التفكيرِ زيتونُ
حولاءُ تصبح عينَ الرُّوحِ إن بعدتْ   عن مسقطِ النفسِ أغصانٌ وليمونُ
تبّدل النبضَ فى مجراكِ أوردتى   ففى خلاياىَ أمواجٌ ونَسرينُ
من كل حبةِ رملٍ صُغتُ عاصمةً   يهوى شوارعَها رعشٌ وتضمينُ
منذ ابتعدتِ طحينُ العُربِ منجبلٌ   بِيُتم يتمٍ، وبالآهاتِ معجونُ
فرسانُ قلبىَ من نأىٍ يحاربُهم   فرسانُ قلبىَ، والوجدانُ مغبونُ
وكلُّ عَتْبةِ بيتٍ راح يمسحُها   ريشُ الحنينِ وتسقيها الشرايينُ
وشرفةُ القلبِ طارتْ من مصادرِها   لكى تغازلَها قدسٌ وجينينُ
قلبى هنا يا غصونَ البرتقالِ، هنا   تمددى كى يشمُّ الزهْرَ مفتونُ
يا عطرَ قدسٍ تضوَّعَ كى تعالجها   جراحُ رُوحىَ فالخيَّالُ مطعونُ
يا عطرَ قدسٍ تمدَّ عبر غيمتنا   هذى الفلسطينُ خُفَّاها تلاوينُ
فى كل حبةِ عنقودٍ بكرمتِها   حطين قد لمعت أو ضج تلوين
تَزلَّجى يا فراشاتِ الصَّدَى غَسَقاً   فإنَّ صدرِى لخيل العطرِ مرهونُ
على الحدودِ مددتُ الكفَّ حاملةً   مَضاضةَ العمرِ فاشفيها، فلسطينُ

تستحق هذه القصيدة (فلسطين) للشاعر اللبنانى **عمر مرعى** أن تتصدر ديوان الأصدقاء لهذا العدد؛ فهى من القصائد العمودية القليلة المتميزة بين ما وصل إلينا فى الشهور الأخيرة من قصائد عمودية كثيرة، ولعل القارئ قد لاحظ أن صاحبها، لم يكتف بأن ينقل إلينا تجربة شاعر متمكن من اللغة والعروض، بل أضاف إلى ذلك نبض الإحساس الصادق ودفء العاطفة المهمومة بقضية القضايا: فلسطين.

ولعل تميز هذه القصيدة يتضح إذا ما ألقينا نظرة سريعة على ما وصلنا من شعر عمودى، فالصديق الشاعر **محمد رمزى محمد مجاهد** من المنصورة، أرسل قصيدة عمودية مكونة من تسعين بيتاً! ومع أن القصيدة موضوعها نبيل، لأنه يدور حول المنتحرين من الشخصيات الثقافية والأدبية فى الفترة الأخيرة، مثل (**خليل حاوى وأحمد عبيدة وأروى صالح**)، إلا أن نبل الموضوع لا يصنع فناً، ولنقرأ من مطلع هذه القصيدة المطولة:

يا أيها العشاق للوطن رفقاً

فالقلب منفطر والوجد مندلع

فيم انتحاركمو؟ والأمة تنعم

فالعدل زينها، والخير والمتع

وتستمر الأبيات على هذا النحو الذى لا لغة فيه ولا وزن، ولا شعر! وإنما مجرد كلام مرصوص بعضه إلى جوار بعض. والأمر نفسه ينطبق على قصائد الصديق الشاعر **فرغل عبدالحميد** من (ملوى - المنيا)، وكذلك الصديق الشاعر **هشام الشرقاوى** من كلية الصيدلة بالزقازيق، وسوف تطول القائمة لو أننا ذكرنا هنا كل المحاولات الشبيهة، ولكن نكتفى بأن ننصح هؤلاء الأصدقاء بأن يعلموا أن الشعر ليس مجرد كلام يرصّ، بل هو عمل صعب لا يقوم به إلا من أوتى من العلم والخيال والصبر، الشيء الكثير.

فى ديوان الأصدقاء لهذا العدد محاولات جديدة لأصدقاء متميزين، هم الشعراء: **سعد محمد غانم**، و**محمد عبد الحميد توفيق** و **صلاح جاد**، ولدينا محاولات وأعمال أخرى سنوالى نشرها تباعاً.

ولم يكن سبب تأخيرها هو ضعف مستواها، بل المساحة المحدودة هى السبب، بالإضافة إلى مراعاة عدم تكرار النشر لأسماء بعينها.

●

وجـوه

سعد محمد غانم - البحيرة

(١) صورة:

كانت أمنيتى أن أرسم زهرًا

تحصره أرضٌ خضراءْ

بدواةٍ قد ملئت عطرًا

وبقلمٍ يتراقص شوقًا

ومساحة ورقٍ بيضاءْ

ولأنى لم أك رسّامًا

ظهر النهر يفيض سوادًا

والأرض حواليه خواءْ!